Das Füllhorn bei den Römern.

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

der

hohen philosophischen Fakultät

der

Friedrich-Alexanders-Universität Erlangen

vorgelegt

von

Johannes Sieveking
aus Hamburg

Tag der mündlichen Prüfung: 21. Nov. 1894.

München.
Kgl. Hof- und Universitäts-Buchdruckerei von Dr. C. Wolf & Sohn.
1895.

Das Füllhorn bei den Römern.

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

der

hohen philosophischen Fakultät

der

Friedrich-Alexanders-Universität Erlangen

vorgelegt

von

Johannes Sieveking
aus Hamburg.

Tag der mündlichen Prüfung: 21. Nov. 1894.

München.
Kgl. Hof- und Universitäts-Buchdruckerei von Dr. C. Wolf & Sohn.
1895.

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41535724_0119

Meinen lieben Eltern.

Einleitung.

So durchsichtig die Bedeutung des Füllhorns als Symbol des Ueberflusses im eigentlichen und übertragenen Sinne durch das ganze klassische Altertum hindurch zu Tage liegt, so wenig sichere Kunde haben wir darüber, welcher Zeit und welchem Volke diese so geläufige Vorstellung ihre Entstehung verdankt.

Der Begriff Horn führt uns zunächst auf ein Volk, in dessen Leben und Treiben die Viehzucht eine nicht unbedeutende Rolle gespielt haben muss. Die Herde lieferte nicht nur Nahrung und Kleidung, sondern man gewann von derselben auch Geräte für den Lebensbedarf. So ist die Benutzung des tierischen Horns als Trinkgefäss sicher eine früh verbreitete gewesen, und hier hat man höchst wahrscheinlich den Ausgangspunkt für die Entwicklung der Füllhornidee zu erkennen.

Wir dürfen annehmen, dass auf den ältesten Stufen der Naturreligion das Horn selbst als Symbol der Fruchtbarkeit göttliche Verehrung genossen hat, und erst, nachdem die Personifizierung der Gottheit einen bestimmten Grad erreicht hatte, dieser als Attribut zuerteilt worden ist. Selbstverständlich mussten hierbei zunächst die Mächte der natür-

lichen Fruchtbarkeit oder des Erdsegens in Betracht kommen, während erst mit dem stärkeren in den Vordergrund treten des ethischen Elements in der Religion von dem Begriff der natürlichen Fruchtbarkeit abstrahiert und diese als ein Ausfluss des göttlichen Segens überhaupt angenommen werden konnte, welch letzterer dann durch das Attribut des Horns ausgedrückt wurde.

Zum erstenmale begegnet uns das Horn des Ueberflusses verbunden mit einer Gottheit in der griechischen Religion, und zwar finden wir hier dem ethischen Charakter der letzteren entsprechend jene oben angeführte Erweiterung in der Bedeutung des Attributes bereits durchgeführt. Dasselbe tritt uns zunächst entgegen in der Hand der Tyche[1]) und des Sosipolis[2]), des Schutzgottes der Eleer, beides Gottheiten ausgesprochen ethischer Natur, und zwar macht hier der im Ueberfluss an materiellen und geistigen Gütern sich äussernde göttliche Segen den Inhalt des Attributs aus.

Die uns erhaltenen Denkmäler[3]) der Tyche und des Agathodämon, von denen allerdings kein einziges der archaischen Kunst angehört, zeigen uns als Attribut das leere Horn, ohne Zweifel der Ableitung aus dem Trinkhorn entsprechend der ursprüngliche Kunsttypus.

Im Laufe der Zeit vermehrt sich die Zahl der das Horn des Ueberflusses führenden Gottheiten. In der Gruppe der rein ethischen Schutzgottheiten kommt eine Reihe tellurischer Mächte, deren Bedeutung vor allem durch die an die chtonischen Culte anknüpfenden Mysterien gewachsen war, hinzu. Pluton, der, wie Preller[4]) meint, unter dem Einfluss der

[1]) Paus. IV. 30. 6.
[2]) Paus. VI. 25. 4.
[3]) Schöne. Griech. Reliefs Taf. 26. Nr. 107 und 109.
[4]) Griechische Mythologie I pag. 496.

Eleusinischen Mysterien in den Gott der chtonischen Fruchtbarkeit verwandelte Unterweltsgott Hades, sowie Herakles, in dem Hartwig[1]) einen Dämon der Fruchtbarkeit des Landes nachgewiesen hat, werden im 5. Jahrhundert mit dem Horn ausgestattet; auf späteren Münzen[2]) führt es Demeter, die Schützerin der Feldfrucht, und endlich die alte Erdmutter Gäa auf dem grossen Altar von Pergamon. Hier haben wir es also mit einem Zurückgreifen auf die ursprüngliche Bedeutung des Attributes zu thun; nicht der göttliche Segen im allgemeinen, sondern speziell die natürliche Fruchtbarkeit soll durch dasselbe gekennzeichnet werden.

Es ist nicht unwahrscheinlich, dass mit dieser Erscheinung auch die Neuerung in der künstlerischen Form des tierischen Horns zusammenhängt. In der späteren Kunst tritt nämlich zuerst neben, dann an die Stelle des leeren das mit Blumen und Früchten gefüllte Horn.

In der alexandrinischen Kunst sinkt das Füllhorn zum allgemeinen Attribut von Personifikationen landschaftlicher Elemente wie Flussgöttern herab, deren landbefruchtendes Wirken es versinnbildlicht.

Zweifelhaft ist die Bedeutung des Füllhorns in der Hand von Stadtgottheiten der späteren griechischen Kunst. Es ist uns allerdings kein Beispiel dieser Art erhalten, aber wir dürfen aus Werken römischer Zeit wie der Puteolanischen Basis schliessen, dass die Bildung nicht aus dem Gebrauch gekommen ist. Als Bupalos[3]) seine Tyche, ohne Zweifel als Stadtschutzgottheit, für die Smyrnäer bildete, kennzeichnete sie das Füllhorn als die Erhalterin, die Tochter

---

[1]) Hartwig, Herakles mit dem Füllhorn pag. 11.
[2]) Overbeck, Kunstmythologie Buch IV p. 500 und 506.
[3]) Paus. IV. 30. 6.

des Zeus, wie Pindar[1]) sie nennt. Wenn nun auch die zunehmende realistische Tendenz der späteren Kunst die alten mythologischen Ortsschutzgottheiten durch blosse Lokalpersonifikationen ersetzt, so ist aus der Idee der Begriff der Schutzgottheit doch nie ganz verschwunden. Wir thun daher gut, in dem Füllhorn der Städtedarstellungen sowohl den göttlichen Segen im allgemeinen, als auch die Fruchtbarkeit der Umgebung im speziellen sich ausdrücken zu sehen.

Diese kurze Übersicht über den Gebrauch des Füllhorns bei den Griechen war notwendig, bevor wir dasselbe auf italischen Boden begleiten, um beurteilen zu können, wieviel ausser der künstlerisch durchgebildeten Form von der Idee über das Meer gedrungen ist und die römische Auffassung beeinflusst hat.

Wie wir aus den uns erhaltenen Denkmälern schliessen können, hat das Füllhorn auf italischem Boden eine weit grössere Beliebtheit genossen als in Griechenland. Diese Erscheinung hat ihren Grund in der ausgesprochen praktischen Denkweise des römischen Volkes, die sich auch in seiner Religion geltend macht. In dieser steht nicht wie bei den Griechen die ethische Bedeutung der Gottheit im Vordergrund, sondern ihr Walten, ihr numen, wie es in verschiedenen Äusserungen zu Tage tritt. Zur Versinnbildlichung des segensreichen Wirkens eignete sich aber kaum ein Attribut besser als das Füllhorn, welches die griechische Kunst, wahrscheinlich schon mit Früchten gefüllt, nach Rom gebracht hatte.

Bei der Verleihung desselben ging man jedoch nicht von der allgemeinen Bedeutung des göttlichen Segens aus, sondern von der spezielleren der natürlichen Fruchtbarkeit, entsprechend der wichtigen Rolle, die in der altitalischen Religion die Mächte des Erdsegens spielten.

[1]) Ol. 12.

Mit der fortschreitenden Konzentrierung des bürgerlichen Lebens in der Stadt traten die alten ländlichen Culte allmählich zurück. Die ursprünglichen Naturgottheiten werden zu politischen umgewandelt und der Begriff des Natursegens zu dem des materiellen Überflusses erweitert, ein Prozess, der sich in der sich ändernden Bedeutung des Füllhorns wiederspiegelt.

Umgekehrt wie bei den Griechen tritt das Füllhorn dann zeitlich erst an zweiter Stelle, ausserdem aber aus einer anderen Überlegung heraus in Beziehung zu dem Begriff der Schutzgottheit.

Im ganzen lassen sich vier verschiedene Bedeutungen des Füllhorns nach den es führenden Wesen in der römischen Auffassung unterscheiden. Einmal ist es das Zeichen der natürlichen Fülle und etwas erweitert des konkreten Überflusses, zweitens hieraus abgeleitet im übertragenen Sinne das Symbol des Glücks und des Heils. Drittens dient es zur Bezeichnung des geistigen Elements im Menschen im Gegensatze zum physischen, endlich viertens wird es, wenn auch erst in der Kaiserzeit, zum gebräuchlichsten Attribut der meisten neugeschaffenen allegorischen Gestalten sowie einiger schon vorhandener Gottheiten, die auf eine ähnliche Stufe herabsinken.

I. Das Füllhorn als Symbol der natürlichen Fülle und des konkreten Überflusses.

Wie schon erwähnt, stehen in der altitalischen Religion, der ganzen Kulturentwickelung des Volkes entsprechend, die tellurischen Gottheiten durchaus im Vordergrund. Ein Blick auf das Feriale antiquissimum [1]) genügt, um diese Behauptung zu rechtfertigen.

Es darf daher nicht wundernehmen, dass, als die Römer durch die griechische Kunst mit dem Symbol des Füllhorns bekannt wurden, sie nicht bei demselben die ethische Bedeutung des göttlichen Segens zuerst aufgegriffen, sondern die der natürlichen Fruchtbarkeit, welche sie aber früh zu derjenigen der konkreten Fülle erweiterten.

Copia.

Dieser Tendenz zufolge ist Copia, die zwar ursprünglich, wie der Zusammenhang ihres Namens mit dem der alten Erdmutter Ops lehrt, eine tellurische Bedeutung gehabt hatte, dann aber zur Personifikation des konkreten Überflusses geworden war, diejenige Gottheit, in deren Hand uns zum erstenmale bei den Römern das Füllhorn entgegentritt und welche auch dem Attribute seinen Namen verliehen hat. Leider ist unsere Kenntnis von dem Wesen und der Verehrung dieser Gottheit sehr mangelhaft, denn die Fabeln von

[1]) C. J. L. I. p. 375.

der Gewinnung des Füllhorns durch dieselbe, welche römische Dichter[1]) überliefern, sind fast völlig wertlos, da ihr griechischer Ursprung, wie Peter[2]) richtig betont, klar zu Tage liegt. Römischer Anschauung verdankt in ihnen nur die Verbindung der Fortuna mit der Copia ihre Entstehung, wobei letztere zu jener in das Verhältnis einer Dienerin tritt, die das Füllhorn von der Fortuna erhält. Ich glaube, man darf nicht mit Peter[3]) als Grund hierfür anführen, dass „Copia nach Begriff und Bild nur eine besondere Form der Glücksgöttin" sei. Die Idee, welche den beiden Gottheiten ursprünglich zugrunde liegt, deckt sich keineswegs. Copia ist die Verkörperung der konkreten Fülle, einer Erweiterung des Natursegens, Fortuna dagegen die Personifikation des mehr abstrakten Begriffs des guten Gelingens. Was aber die formale Bildung betrifft, so kann man eher von einer Beeinflussung der Fortuna durch die Copia sprechen, denn wie wir sehen werden, ist die übertragene Bedeutung des Füllhorns in der Hand der Fortuna erst eine zweite Phase in der Anwendung dieses Attributes auf italischem Boden.

Eine Erklärung für jenes in den Fabeln geschilderte Verhältnis ergiebt vielmehr die Überlegung, dass die Göttin Copia allmählich immer mehr zu einer allegorischen Figur herabgesunken und schliesslich ganz von einem verwandten Begriff, wie etwa der Abundantia in den Hintergrund gedrängt zu sein scheint.

Auf der andern Seite gelangte der Cult der Fortuna zu immer grösserem Ansehen und ihr Bild zu einer enormen Verbreitung, so dass man sich nach und nach daran gewöhnte, das Füllhorn als ihr spezielles Eigentum anzusehen. Um dann

---

[1]) Ovid. Met. 9. 86 ff.

[2]) Roscher Myth. Lex. I pag. 928. Art. Copia.

[3]) ebenda.

aber bei dem Attribute den ihm noch anhaftenden Namen der Copia zu erklären, flochten die römischen Dichter jene Version in die griechische Sage ein.

Bona Dea.

Während das Füllhorn als Attribut der Göttin Copia durch seinen eigenen Namen und einige Stellen römischer Autoren[1]) bezeugt ist, sich dagegen durch Bildwerke nicht belegen lässt, geben umgekehrt bei einer zweiten weiblichen Gestalt aus der italischen Religion einige erhaltene Monumente den einzigen Anhaltspunkt hinsichtlich jenes Attributes. Auf einer Münze von Pästum[2]) und in einer zu Albano gefundenen Marmorstatue[3]) besitzen wir das Bild einer weiblichen Gestalt, die beidemale inschriftlich als Bona Dea bezeugt ist und als Attribut ein Füllhorn trägt.

Aus dem Mythus von Faunus und Bona Dea[4]) ergiebt sich, dass letztere ursprünglich wie Copia eine Gottheit des fruchtbaren Erdsegens war. Aber auch in ihrer Auffassung trat mit der Zeit eine Änderung ein. Von dem Begriff der Fruchtbarkeit ausgehend, machte man sie zu einer Frauengottheit, und als solche tritt sie im Mythus in ein Verhältnis zum Hercules Genius. Es fragt sich nun, ob das Füllhorn sie lediglich in dieser ihrer Eigenschaft kennzeichnen soll, wie es ja auch dem Genius eigen ist, oder ob in demselben als Symbol der natürlichen Fülle eine Erinnerung an die ursprüngliche Natur der Gottheit zu suchen ist, wie sie sich ohne Zweifel in den Kreisen der ländlichen Bevölkerung erhalten hat.

[1]) Litt. s. bei Peter a. a. O.
[2]) Gerhard. Ges. Abhandlg. Taf. 49. 7.
[3]) Bull. comm. arch. VII. (1879) Taf. 23.
[4]) cf. Peter, Roscher. M. L. I. pag. 789 ff. Art. Bona Dea.

Eine dritte Möglichkeit wäre noch, dass sich die Bona Dea mit der Zeit zu einer guten Gottheit schlechthin erweitert und das Füllhorn in ihrer Hand damit die Bedeutung des göttlichen Segens erlangt hätte. Das Letzte scheint mir auf der Münzdarstellung der Fall zu sein, wo der Bona Dea dann die Rolle einer Schutzgottheit im weiteren Sinne zukäme. Für die Marmorstatue geht dagegen schon aus der an ihr befindlichen Inschrift der Charakter der Frauengottheit genugsam hervor. Ihrer späten Entstehungszeit entsprechend, Marucchi[1]) setzt sie ins zweite Jahrhundert n. Chr., ist allerdings von der alten strengen Auffassung bedeutend abgewichen. Denn während ursprünglich alles Männliche mit ängstlicher Sorgfalt von der Verehrung der Gottheit ausgeschlossen war, weiht hier wahrscheinlich ein Untergebener im Sinne seiner Herrin das Bild, eine Erscheinung, die aber bei der zunehmenden Sittenlosigkeit, die den ganzen Cultus der Bona Dea[2]) entstellte, nicht wundernehmen darf.

Fällt bei beiden eben angeführten Bildwerken dass Füllhorn seiner Bedeutung nach aus diesem Abschnitte heraus, so ist die hierher gehörige der natürlichen Fülle für dasselbe bei der Bona Dea allerdings nicht direkt nachzuweisen, muss aber nach meiner Meinung trotzdem als neben den beiden andern bestehend angenommen werden.

Reifferscheid[3]) hat nämlich auf das ursprüngliche männliche Gegenstück der Bona Dea oder Fauna, den Faunus, gewiss mit Recht zwei Broncestatuetten[4]) bezogen, deren Originaltypus wie die eine derselben ohne Zweifel in der Linken ein Füllhorn getragen hat und zwar mit der Be-

[1]) Bull. comm. arch. 1879 pag. 236.
[2]) Juvenal. 2. 83 ff. 6. 314 ff.
[3]) Annali dell' Inst. 1866 pag. 225 ff.
[4]) Roscher Myth. Lex. I pag. 1459 Art. Faunus.

deutung der natürlichen Fülle dem Gotte des Landlebens entsprechend. Berücksichtigen wir nun die sich in Inschriften wie Bona Dea Cereria[1]) und Bona Dea Agrestis Felix ausdrückende dem Faunus analoge Wesensseite der Göttin, so dürfen wir auch wohl für sie in dieser Bedeutung das Füllhorn als Symbol der natürlichen Fülle attributiv voraussetzen.

Annona.

Vorwiegend als Zeichen der natürlichen Fülle glaube ich das Füllhorn ferner erklären zu müssen bei einer allerdings verhältnismässig späten, dafür aber echt römischen Schöpfung, nämlich bei der Annona[2]), der Göttin der städtischen Getreideversorgung. Diese eigenartige, in der römischen Religion ziemlich isolirt stehende Figur ist gewissermassen das Produkt zweier verschiedener Überlegungen. Einmal liegt ihr nämlich der Gedanke an die Fruchtbarkeit der Kornkammern Roms, also vor allem Siciliens und Afrikas zu grunde, zweitens aber an die Thätigkeit der einschlägigen Beamten und die Fürsorge des jeweiligen Kaisers. Beide Begriffe finden ihren Ausdruck in den uns von der Annona erhaltenen Bildwerken.

In Betracht kommen hier an erster Stelle Münzen[3]), von der Regierung des Nero an, auf denen sich Annona, inschriftlich bezeugt, zuerst mit der Göttin Ceres gruppiert, später allein findet, ferner ein Relief[4]) im Vatikan und ein römischer Sarkophag aus der Vigna Aquari[5]) auf denen

[1]) C. J. L. 5. 761. C. J. L. 6. 68.

[2]) cf. Roscher Myth. Lex. I pag. 360. Art. Annona, woselbst auch d. weitere Litteratur.

[3]) vgl. Roscher. Art. Annona.

[4]) Arch. Zeit. 1847 Taf. 4.

[5]) Bull. comm. arch. 1877. Taf. 18. 19.

Brunn[1]) die Deutung je einer Figur als Annona sehr wahrscheinlich gemacht hat. Ebenso sicher wie die Aehren und der Modius ein Bild des reichen Kornsegens sind, deutet das Schiffsvorderteil, welches die Münzen aufweisen, auf den Transport des Getreides hin. Nicht ganz so fest steht die Erklärung der beiden noch übrig bleibenden gebräuchlichen Annonaattribute, nämlich des Füllhorns und des Steuerruders, von denen sich auf den Münzen nur das eine oder das andere, auf dem Sarkophag aber beide vereint in der Hand der Gottheit finden.

Es fragt sich nämlich, ob dieselben geradezu von der Fortuna entlehnt sind, in welchem Falle ihnen nur die allgemeine Bedeutung des göttlichen Segens zu grunde läge, oder ob wir annehmen dürfen, dass der Gedanke an die ursprüngliche Bedeutung der Attribute, nämlich beim Füllhorn an die natürliche Fruchtbarkeit, beim Steuerruder der an den Seeverkehr auf die künstlerische Ausgestaltung der Annona miteingewirkt hat. Eine äusserliche Stütze für die letztere Ansicht scheint sich mir schon in dem vorwiegend getrennten Auftreten der beiden Attribute darzubieten. So findet sich das Füllhorn bei der ersten Reihe der Annonamünzen, welche die Gottheit anfangs in der Gruppierung mit Ceres, dann allein zeigen, ohne dass sich aber, wie Wissowa[2]) richtig annimmt, schon ein Normaltypus für dieselbe ausgebildet hat. Die Verbindung mit der Ceres ist der beste Beweis für die ursprüngliche Auffassung der Annona; „è“, sagt Brunn[3]), „secondo l'espressione mitologica, la somma dei doni di Cerere, cosiché potremmo chiamar questa la madre dell'Annona.“ In

[1]) Annali 1849 p. 135 ff. Sitz.-Ber. d. bayer. Akademie. 1881 pag. 119 ff.

[2]) Bei Roscher pag. 360. 60.

[3]) Annali. 149 p. 138.

diesem Sinne ist auch das Füllhorn zu erklären, welches Annona von der Ceres angefüllt mit ihren Gaben erhalten hat, um dieselben der Stadt Rom zu übermitteln Es folgt dann von Hadrian an die zweite Reihe der Annonamünzen, auf denen die Gottheit neben Aehren, Modius und Schiffsvorderteil das Füllhorn oder das Steuerruder führt, sei es, dass, wie ich glaube, der Begriff der natürlichen Fülle, oder der des Seetransportes stärker hervorgehoben werden soll. Dass auf dem erwähnten Sarkophag einmal Füllhorn und Steuerruder zugleich der Annona zuerteilt sind, darf nicht Wunder nehmen, sondern erklärt sich leicht aus der Bequemlichkeit des Künstlers, der den gebräuchlichen Fortunatypus zum Vorbild nahm und dabei doch nicht zu fürchten brauchte, unverständlich zu werden, weil, wie schon Brunn[1]) bemerkt hat, die Gestalt durch die Früchte im Schurz und den neben ihr stehenden Getreidescheffel mit Aehren hinreichend als Annona gekennzeichnet wird. Aber noch eine andere Ueberlegung führt bei der Annona dazu, das Füllhorn in ihrer Hand als Symbol der natürlichen Fülle zu deuten. Schon im Beginn der Kaiserzeit gewinnt die dem Römer eigene rein begriffliche Auffassung der Gottheit in manchen Fällen eine physikalische oder astronomische Färbung. Auch der Annona fehlt ein solcher Beigeschmack nicht, wie schon der Name zeigt. In ihm spricht sich nämlich das alljährliche Wiederkehren der Getreidereife aus, welches die Versorgung der Hauptstadt bedingt. Unter diesem Gesichtspunkte betrachtet, hören alle näheren Beziehungen zur Fortuna auf, und wir nähern uns einer anderen Gruppe von Wesen, die in der römischen Kunst verwandt werden, um den abstrakten Begriff der Zeit auszudrücken. Hieher gehören vor allem die Personifikationen der vier Jahreszeiten, die in analoger

[1]) Sitzungsber. 1881 pag. 120.

Weise den Kreislauf eines Jahres wiedergeben. Bei ihnen finden wir nun, allerdings auf späten Denkmälern, auf denen sie als geflügelte Jünglinge oder Eroten dargestellt sind, das Füllhorn als Attribut verwandt, ich nenne als Beispiel den Kasseler Sarkophag[1]), auf dem der Herbst und der Winter dasselbe führen. Ausserdem lässt sich hier die Knabengestalt mit dem Füllhorn auf dem Bronzemedaillon des Commodus anführen, in dem Wieseler[2]) wohl mit Recht den Repräsentanten des Novus Annus erkannt hat. Wie in diesen beiden Fällen die natürliche Bedeutung des Füllhorns zweifellos ist, glaube ich dieselbe auch bei der Annona voraussetzen zu dürfen.

Tellus.

Auf späteren römischen Denkmälern, vor allem auf Sarkophagreliefs[3]) erscheint oft gelagert mit dem Füllhorn im Arm die Figur der Tellus, der personifizierten Erde. Der Kultus[4]) derselben ist ein sehr alter, doch hat sie im Laufe der Zeit eine merkliche Veränderung durchgemacht, indem aus der alten agrarischen Gottheit ein Wesen kosmischer Natur sich entwickelt hat. In diesem Sinne wird sie, um den Begriff des festen Elements auszudrücken, gern der Personifikation des Meeres oder dem Caelus gegenübergestellt, so auf dem Panzer der Augustusstatue von Primaporta.[5]) Ausserdem dient sie auf vielen Sarkophagen einfach als Lokalpersonifikation. Schon der Umstand, dass das Füllhorn hier mit Aehren, Blumenkörben, säugenden Kindern und gelagerten Rindern abwechselt, lässt über die Bedeutung des-

[1]) Baumeister pag. 702. Abb. 760.
[2]) Annali dell' Inst. 1852 pag. 229.
[3]) cf. Stark. De Tellure dea.
[4]) Preller. Röm. Myth. II. pag. 2 ff.
[5]) Mon. dell' Inst. VI, VII. Taf. 84, 1. 2.

selben keinen Zweifel. Es ist wie alle diese Attribute das Bild für das Hauptcharakteristikum der Tellus, ihre schöpferische Kraft. Wenn auch künstlerisch der Figur der gelagerten Tellus wahrscheinlich ein griechisches Vorbild zu grunde liegt, auch das Füllhorn in der Hand der Erdgöttin ist ja der späteren griechischen Kunst nicht fremd, so ist die vorwiegend physikalische Auffassung derselben doch eine echt römische, und wir haben hier ein zweites Beispiel, dass bei einer eigenen Schöpfung dieses Volkes dem Füllhorn seine eigentliche Bedeutung der natürlichen Fülle uneingeschränkt anhaftet.

Flussgötter.

An letzter Stelle muss ich in diesem Abschnitte noch gewisse Gruppen von Naturpersonifikationen behandeln, in deren Hand dem Füllhorn seine ursprüngliche Bedeutung der natürlichen Fülle mehr oder weniger ausgesprochen erhalten geblieben ist. Bei Darstellungen von Flussgötter nfinden wir dasselbe als häufig angewandtes Attribut, weshalb ich die Gelegenheit zu einem etwas ausführlicheren Excurse über dieselben an diesem Orte benütze. Während der hellenistischen Epoche tritt, wie in der Entwicklung der Naturpersonifikation überhaupt, auch in derjenigen der Flussgottidee ein gewaltiger Umschwung ein. Waren die Flussgötter bis dahin rein mythologische Personen gewesen und hatten als solche Heroenverehrung genossen, so tritt mit dem Wachsen des Naturalismus der Gedanke an die physische Bedeutung immer mehr hervor. Diese neue Richtung spiegelt sich natürlich auch in der Kunst wieder, fällt jedoch nicht so sehr ins Auge, weil es jener von vorne herein unmöglich gewesen war, die, wie Gerber[1]) richtig hervorhebt, echt griechische

[1]) Gerber Naturpersonifikationen in Poesie und Kunst der Alten. Jahrb. f. Philol. Suppl. Bd. XI. pag. 273.

Identifizierung von Fluss und Flusspersonifikation, die sich in der Phantasie ohne Vermittlung vollziehen konnte, zum Ausdruck zu bringen. Der Künstler hatte sich daher, um deutlich zu werden, immer des Hinweises auf das Element bedienen müssen und zwar benutzte er zur Charakteristik desselben entweder wie in Acheolusdarstellungen die teilweise Stierbildung, ein Rest alter symbolischer Naturanschauung, welche das brausende Ungetüm des Stromes ausdrücken sollte, oder wie in den Giebeln des olympischen Zeustempels und des Parthenon die langhin gelagerte menschliche Gestalt, ein Bild des ruhig dahingleitenden Flusses. Somit war also schon eine Art Brücke zu der mehr landschaftlichen Auffassung in in den Flussgottdarstellungen der hellenistischen Kunst geschlagen. Bei den uns in zahlreichen Statuen, Sarkophagen, kampanischen Wandgemälden erhaltenen Flussgottdarstellungen, die zwar meist römische Ausführung, aber ohne Zweifel hellenistische Erfindung verraten, finden wir denn auch in der lang hingestreckten bequem gelagerten Mannesgestalt wieder dieselbe vortreffliche Verkörperung des sanft dahingleitenden Stromes. Ein Unterschied gegen früher besteht nur darin, dass die mythologische Substanz in der künstlerischen Auffassung fast ganz geschwunden ist und der Begriff der Lokalpersonifikation überwiegt. Die beigegebenen Attribute führen zum teil die allgemeine Charakteristik weiter, indem zum Beispiel das Füllhorn die segensreiche Befruchtung des Landes anzeigt, doch dient die Mehrzahl dazu, einzelne Flüsse aus der grossen Menge hervorzuheben und in ihren Eigenarten zu kennzeichnen. Besonders zu betonen ist die häufige Andeutung des physischen Elements, indem nämlich entweder, wie beim vatikanischen Nil, das Wasser unter dem Arme hervorquillt oder noch häufiger der ganze Unterkörper von demselben umspült ist. Von künst-

lerischem Gesichtspunkte aus kann diese Neuerung als recht gelungen bezeichnet werden, da sich durch sie in den Darstellungen ein sehr harmonischer Abschluss nach unten ergibt, dagegen ist dieser realistische Zug ein deutliches Zeichen für die Verflachung der religiösen Auffassung, wie sie in der alexandrinischen Epoche eintrat. Bei dieser Betrachtung der aufeinander folgenden Typen griechischer Flussgötter habe ich bis jetzt mit Absicht eine Gruppe übergangen, die zeitlich zwar dem Normaltypus der alexandrinischen Zeit vorangeht, der Auffassung nach aber scheinbar schon eine Weiterentwicklung desselben ist, nämlich die halb aus dem Wasser hervorragenden Flussgötter zu Füssen von Stadtgottheiten, deren berühmtester der uns in Nachbildungen erhaltene Orontes des Eutychides[1]) war. Augenscheinlich ist hier der Zusammenhang zwischen der Flusspersonification und dem physischen Element ein viel engerer als bei den erwähnten Statuen und es fragt sich nun, welch einen Schluss wir hieraus auf die der Darstellung zu Grunde liegende Idee machen dürfen. Gerber[2]) erkennt in dieser Gruppe nicht „den einfachen Lokalbegriff der am Wasser sitzenden Tyche", sondern „eine mythologische Huldigung des Flusses an die Göttin", so dass die Idee von der Identität des Flusses und der Flusspersonifikation unversehrt geblieben wäre und der Künstler nur „zu einer formalen Charakteristik des mythologischen Gottes das Flüssige vom natürlichen Flusse entlehnt hätte." Lehnerdt[3]) dagegen will schon hier die Idee des Gottes im Fluss, die Gerber für spezifisch italisch hält, verkörpert sehen. Um die Frage zu entscheiden, ist es nötig,

[1]) Baumeister pag. 519. Abb. 560.

[2]) Naturpersonifikationen in Poesie u. Kunst der Alten. Jahrb. f. Philol. Suppl. Bd. XI pag. 278.

[3]) Roscher Myth. Lex pag. 1495. I Art. Flussgötter.

die ganze Gruppe der Idee und dem Ausdruck der Idee nach, was scharf auseinander gehalten werden muss, genau zu betrachten. Brunn[1]) hat das künstlerische Wesen derselben treffend charakterisiert, indem er die allgemein menschliche Anmut des ganzen Motives, die im Gegensatz zu dem religiösen Ernst und der feierlichen Würde der früheren Götterbilder steht, hervorhebt. Sie spricht sich vor allem in der Haltung der Göttin aus und musste natürlich weiter wirken auf die Gestaltung der Umgebung, nämlich ihres Sitzes und ihres Schemels. Dass hierbei der Gedanke an die anmutige Lage der Stadt, für die er arbeitete, dem Künstler vorschwebte und in seiner Schöpfung auch Ausdruck fand, ist so selbstverständlich, dass es der Erwähnung kaum bedarf. Wenn sich also auch die Gruppe in ihrer äusseren Erscheinung stark dem Genre nähert, sind wir darum doch keineswegs berechtigt, nach derselben auch die in ihr verkörperte Idee zu beurteilen. Vielmehr betont Gerber[2]) nach meiner Meinung mit vollem Recht, dass der Begriff des Landschaftlichen nicht zu der Natur der Tyche stimme. Sie ist die Schutzgottheit der Stadt, für deren Reichtum sie sorgt, wie die Aehren in ihrer Hand andeuten, und zwar bedient sie sich des Flusses Orontes, der also, wie es auch in der Gruppe ausgedrückt ist, zu ihr gewissermassen im Verhältnis einer dienenden Gottheit steht. Dieser mythologischen Idee nach steht der Orontes den Flussgöttern der Giebel weit näher als dem alexandrinisch römischen Typus und ist vollends nicht auf eine Stufe zu stellen mit jenen spätesten Schöpfungen der römischen Kaiserzeit, obwohl hier wie dort das Hervorragen des menschlichen Oberkörpers aus dem physischen Element gegeben ist. (Danubius der Traians-

[1]) Griech. Künstlergesch. I pag. 289.

[2]) Gerber a. a. O. pag. 266.

säule.) Während aber der Römer den Begriff des Wassers und die Personifikation der Gottheit unharmonisch verbindet, geht der Grieche von einer einheitlich mythologischen Idee aus und benützt hier wie in der Ostgiebelecke des Parthenon die Wasserflut lediglich als künstlerischen Abschluss der Komposition.

Nach dieser allgemeinen Übersicht über die Entwicklung der Flussgottidee und der Flussgottdarstellung bleibt es noch übrig, die grosse Menge der uns erhaltenen gelagerten Flussgötter, die auf eine Erfindung der Alexandrinischen Zeit zurückgehen, zu betrachten und einzelne Typen auszuscheiden. Und zwar genügt hier die Behandlung der statuarischen Werke, weil auf den Sarkophagen und den kampanischen Wandgemälden der Typus derselben getreu wiedergegeben ist. Zuerst fällt in die Augen, dass weitaus die meisten Statuen den Flussgott nach links gelagert darstellen. Als Beleg hiefür möge die Bemerkung dienen, dass allein unter den 30 bei Clarac und Matz-Duhn erwähnten sich nur 4 finden, die nach rechts gelagert sind. Fürs erste ist hieraus nur ein Rückschluss auf den Urtypus, der wahrscheinlich allen diesen Nachbildungen zu grunde liegt, zu machen erlaubt. Dann fragt es sich weiter, ob wir es als Zufall annehmen sollen, dass dieser eine nach links gelagerte männliche Gestalt wiedergab, oder ob künstlerische Rücksichten hier von Einfluss gewesen sind. Ich glaube, um sich für das letztere zu entscheiden, genügt schon die einfache Betrachtung der uns erhaltenen Flussgottdarstellungen, und zwar ist speziell von dem Attribut des Füllhorns auszugehen, das doch wohl ohne Zweifel bereits dem Originaltypus eigen gewesen ist. Wie wir im Laufe dieser Untersuchung noch bestätigt finden werden, hat das Füllhorn in der griechischen und römischen Kunst, man kann, da die Ausnahmen verschwindend gering

sind, wohl sagen durchgehend seinen Platz in der Linken der es führenden Wesen. Dieser Umstand findet seine Erklärung in der Auffassung des Attributs selbst. Dasselbe ruht überall, wenn wir von einigen der späteren Kaiserzeit angehörigen Münztypen [1]) absehen, auf welchen die personifizierte Liberalitas oder Abundantia Münzen aus dem Füllhorn ausstreuen, anfangs leer, in der späteren Kunst mit Blumen und Früchten wohlgefüllt in dem Arme der Gottheit [2]). Es versinnbildlicht somit weniger die Handlung des Fruchtbarkeit und Segen Verleihens als den Zustand der Fruchtbarkeit und des Segens, der mit der Gottheit verbunden ist, und wird daher der nicht in dem gleichen Maasse wie die Rechte aktiven Linken zugeteilt. Dieses Prinzip auf die Flussgötter angewendet, musste aber notwendig dazu führen, dieselben nach links gelagert darzustellen, weil sonst eine völlig unkünstlerische Überschneidung der vorgestreckten linken Körperteile durch das Füllhorn und eine ebenso abstossende Parallele in der Biegung des Horns und der durch Rumpf und Oberschenkel des Gottes gebildeten Rundung die notwendige Folge sein würde. Aus dem Wege gegangen ist dieser Schwierigkeit bei einer nach rechts gelagerten Statue des Tiber (Clarac Nr. 1819), wo das Füllhorn, anstatt im linken Arm zu ruhen, von der ausgestreckten linken Hand gehalten wird, ohne dass jedoch in künstlerischer Hinsicht eine befriedigende Lösung gefunden wäre. Bei direkten Pendants, wie es der vatikanische Nil [3]) und die jetzt im Louvre befindliche Tiberstatue [4]) waren,

---

[1]) Cohen méd. impér. Hadrian 957. Elagabal I Gallien 26—28.

[2]) cf. Furtwängler. Herakles bei Roscher. Myth. Lex. pag. 2157. 50.

[3]) Baumeister p. 1028. Abb. 1244.

[4]) Fröhner. Notice de la sculpture antique du Louvre Nr. 449. Clarac Nr. 1818.

musste natürlich die Symmetrie im Vordergrund stehen, woraus sich die Lagerung nach rechts, sowie das Füllhorn in der rechten Hand des Tiber erklärt.

Einer besonderen Erwähnung bedarf noch die Statue in Neapel[1]), welche einen nach links gelagerten Mann in der gewöhnlichen Haltung der Flussgötter nur mit schleierartig über den Hinterkopf gezogenem Gewand und Ansätzen von Hörnern darstellt. Merkwürdiger Weise ruht das Füllhorn hier nicht im linken Arm, sondern auf den Oberschenkeln und wird von der ausgestreckten rechten Hand gehalten. Der Schleier und die Seehunde, welche den Gott umspielen, haben die Veranlassung gegeben, in der Statue den Okeanos zu erkennen. Der Okeanos ist eine der griechischen Kunst recht fremde Figur, weil die mythologische Personifikation desselben immer eine ziemlich verschwommene geblieben ist, und nie in den Cultus Eingang gefunden hat. Die kosmogonisch mythologische Anschauung vom Okeanos, als dem die Erde umflutenden Weltstrom, aus welchem alles entspringt, macht im vierten Jahrhundert einer mehr geographischen Platz, indem der Name nur das äussere Weltmeer im Gegensatze zum Mittelmeer bezeichnet. Diese Veränderung in der Auffassung war natürlich der Entwicklung eines Kunsttypus durchaus nicht günstig, denn ganz abgesehen von der grossen Unsicherheit, welche bei den Griechen über die Gewässer jenseits der Säulen des Hercules herrschte, trat beim Okeanos der Lokalbegriff zu sehr in den Vordergrund, um selbst für die hellenistische Kunst, die doch dem landschaftlichen Element grosse Zugeständnisse machte, einen passenden Vorwurf zu bieten. Erst bei den Römern der Kaiserzeit gelangt die Figur des Okeanos zu einer grösseren Bedeutung und zwar nicht so

[1]) Clarac Nr. 1801 b.

sehr deshalb, weil man durch die Züge nach Gallien und Britannien mit dem äusseren Meere vertrauter geworden war, sondern weil die verstandesmässige Reflexion der Römer in der Personifikation jener unbegrenzten Wasserfläche den passendsten Ausdruck für den Begriff des Wassers überhaupt fand. Diese rein physikalische Bedeutung des Okeanos tritt recht deutlich auf römischen Sarkophagreliefs[1]) hervor, wo derselbe, um das Lokal zu bezeichnen, der Figur der Tellus gegenübergestellt ist, und zwar, beide nicht als mythologische Personen, sondern geradezu als Repräsentanten des materiellen Elements. Für die in künstlerischer Hinsicht wenig produktiven Römer lag es nahe, bei der Darstellung des Okeanos sich an den alexandrinischen Flussgotttypus anzulehnen, den denn auch die Sarkophagreliefs und Statuen ziemlich genau wiedergeben. Die Seehunde und Meerdrachen[2]), die einige Male mit der Statue verbunden sind, sind natürlich auch nichts weiter als eine Übertragung der den Nil umspielenden Krokodile und anderer Flusstiere. Dagegen scheint mir der über den Hinterkopf gezogene Schleier, welcher den Okeanos[3]) häufig charakterisiert, die echt römische Auffassung der Gottheit zu kennzeichnen. Zum Beweise dafür ist es nötig, die bekannte Silberschale von Aquileia[4]) mit der Triptolemosdarstellung, den Panzer der Augustusstatue von Primaporta[5]), eine Grabdecke der Via Latina[6]) und endlich ein Relif der Trajanssäule[7]) heranzuziehen. Auf allen diesen römischen Denkmälern kehrt ein mit dem Oberkörper aus den

[1]) Robert. Antike Sarkophagreliefs, Bd. II. Taf. 5.
[2]) Clarac 1801 b. 1801.
[3]) Clarac 1801 a. 1801 b.
[4]) Baumeister Abb. 1960.
[5]) Mon. d. Inst. 6. 7. Taf. 84.
[6]) Mon. d. Inst. 6. Taf. 49.
[7]) Fröhner la col. Traiane pl. 49.

Wolken ragender bärtiger Mann wieder, dessen Hinterkopf ein Schleier verhüllt. Brunn[1]) hat in ihm den Caelus, den begrifflichen Gott des Himmels, der römischen Tellus entsprechend, erkannt. Schon in der griechischen Kunst trägt Zeus den Schleier mit deutlicher Bezugnahme auf seine physische Natur, die allerdings im Laufe der Zeit sich der ethischen sehr untergeordnet hat. Bei den Römern dagegen löst sich etwa am Ausgange der Republik die physikalische Seite des Juppiter ganz los, nämlich in der Figur des Caelus, der nun von der griechischen Kunst den Schleier entlehnt als Bild der den Himmel verhüllenden Regenwolke. Ebenso wie hier, so bringt auch der Schleier, den der Okeanos trägt, den Begriff der Feuchtigkeit zum Ausdruck und lässt in echt römischer Weise die physikalische Seite in den Vordergrund treten. Vom künstlerischen Standpunkt aus betrachtet, verleiht der Schleier dem mürrischen Zuge, der dem Gesichte der Okeanosstatuen anhaftet und den Charakter der öden Wasserfläche gut wiedergibt, einen leisen Beigeschmack von Melancholie. Im direkten Widerspruche zu der Natur der Gottheit, steht bei der Okeanosfigur, von welcher wir ausgegangen sind, das Füllhorn, welches schon durch seinen Platz in der rechten Hand des Gottes verdächtig war. Als weitere Unregelmässigkeit kommt dann noch das mit dem Seehunde spielende Knäblein hinzu. Augenscheinlich hat hier eine Vermischung des gewöhnlichen Flussgottypus mit dem allerdings erst aus diesem abgeleiteten Okeanostypus stattgefunden, die lediglich der mangelnden Auffassungsgabe der ausführenden Hand zuzuschreiben ist.

Ausser dem Okeanos lassen sich unter den gelagerten Flussgottdarstellungen noch die Gestalt des Nils und des

[1]) Sitzungsber. d. b. Ak. d. W. 1875 I pag. 20.

Tiber ausscheiden, ersterer natürlich eine Alexandrinische Erfindung und künstlerisch wohl der Ausgangspunkt für das hellenistische Flussgottmotiv, letzterer ein Produkt der Kaiserzeit, eng sich an den Nil lehnend und wahrscheinlich in den meisten Fällen geradezu als Gegenstück zu diesem gearbeitet. Die uns erhaltenen Nilstatuen[1]) führen fast ausnahmslos das Füllhorn und zwar dem materialistischen Sinn der hellenistischen Epoche entsprechend als Zeichen der natürlichen Fruchtbarkeit, die der Strom dem ihn umgebenden Lande verleiht. Diese nicht übertragene Bedeutung des Attributes würde beim Tiber[2]) der gleichfalls mit dem Füllhorn ausgestattet ist, kaum am Platze sein. Es fragt sich also, ob die Römer dasselbe nur aus künstlerischen Rücksichten, nämlich der Symmetrie zuliebe, herübergenommen haben, oder ob ihm hier ein anderer Sinn zugrunde liegt. Brunn[3]) meint, dass die Haltung des Füllhorns von Bedeutung sei. Während dasselbe nämlich dem Nile regelmässig im Arme ruht, halten die beiden bekannten Tiberstatuen dasselbe nur mit der Hand und zwar einmal mit der rechten, das anderemal mit der linken. Nach Brunn drückt sich hierin der Gedanke aus, dass der Nil der Herr der Fruchtbarkeit sei, von dem der Tiber die Gaben nur in die Hand nehme und der Stadt Rom übermittle. So ansprechend diese Vermutung ist, glaube ich doch, dass sie den Römern der Kaiserzeit eine feinere Empfindung einräumt, als sie in der That besessen haben. Vielmehr glaube ich, dass diese Haltung des Attributes durch rein künstlerische

[1]) Clarac Nr. 1810 ff.

[2]) Clarac Nr. 1818 u. 1819

[3]) Vorlesungen. Vgl. auch Braun. Museen u. Ruinen Roms pag. 129, wo er, von dem Vatikan. Nil und dem Tiber im Louvre sprechend, aus der Haltung des Füllhorns schliesst, dass dieselben als Pendants gearbeitet seien.

Gründe bedingt wird, die ich für die linke Hand auch bereits ausgeführt habe.[1]) Wenn wir uns nun bei der zweiten Statue [2]), dem Pendant zum Vatikanischen Nil, das Attribut statt in der rechten Hand im rechten Arm ruhen dächten, so würde die Gruppe der Wölfin mit den Zwillingen völlig isoliert sein, während jetzt das Füllhorn geradezu einen Übergang vom Gotte zu derselben bildet. Mit dem künstlerischen Typus überhaupt haben die Römer auch das Füllhorn in der Hand desselben von den Alexandrinern entlehnt und zwar nicht so sehr aus Verständnis für die in ihm enthaltene Idee, als aus Mangel an künstlerischer Originalität. Denn genau genommen entspricht dieses Attribut nicht eigentlich der streng begrifflichen Auffassung der Römer, die, wie wir bei der Behandlung des Okeanos gesehen haben, gerade den Flussgottheiten derselben zugrundeliegt. Viel näher steht ihr die Urne, aus welcher Wasser fliesst, ein allerdings wohl schon von der hellenistischen Kunst für die Flussgottdarstellungen erfundenes Attribut, aber bei den Römern so typisch geworden, dass auf einem Friessrelief des Constantinbogens[3]), dieselbe dem Gott Tiber, der schon halb von den Fluten umspült ist, noch als Attribut beigegeben ist.

Städte- und Länder-Personifikationen.

Endlich führt in der römischen Kunst noch eine Reihe von Städte und Länderpersonifikationen das Füllhorn. Als Beispiele mögen das auf der Puteolanischen Basis[4]) dargestellte Sardes, die im Britischen Museum befindliche Silberstatuette [5])

[1]) pag. 19.
[2]) Clarac Nr. 1818.
[3]) Bartoli et Bellori. Vet. arc. Taf. 46.
[4]) Baumeister Abb. 1441.
[5]) Journal of Hell. Stud. 1888. Taf. 5 pag. 47 ff.

in welcher Gardner wohl mit Recht die neue Hauptstadt Constantinopel erkennt, sowie Münzdarstellungen der Kaiserzeit dienen, auf denen Roma, Italia und Africa mit dem Füllhorn ausgestattet erscheinen. Die Bedeutung des Attributes ist fraglich, je nachdem ob man in diesen Figuren Lokalpersonifikationen oder die die betreffenden Städte und Länder vertretenden Schutzgottheiten erkennen will. Während nämlich im ersteren Falle beim Attribut die ursprüngliche Bedeutung der natürlichen Fülle in den Vordergrund träte, würde dieselbe im letzteren Falle durch die übertragene des allgemeinen Segens ersetzt werden, das heisst, die ganze Reihe würde aus dem Bereich dieses Abschnittes herausfallen. Über die Bedeutung, die dem Füllhorn bei Stadtgottheiten der griechischen Kunst innewohnt, habe ich bereits kurz in der Einleitung gesprochen, an dieser Stelle soll nur noch einmal auf die Entwicklung der Stadtgottheitidee und das Verhältnis der griechischen zur römischen Auffassung hingewiesen werden. Als Beispiel der ersten Stufe kann uns die Tyche der Smyrnäer von der Hand des Bupalos[1]) dienen. Sie ist die rein mythologische Schutzgottheit der Stadt, deren ethische Bedeutung sich in dem Attribut des Füllhorns ausdrückt. Eine weitere Stufe wird durch die Tyche von Antiochia[2]) vertreten. Wie wir bereits bei der Behandlung der Flussgötter gesehen haben, liegt auch hier noch ein mythologischer Gedanke, wenn auch schon mit einem leisen symbolischen Beigeschmack zugrunde, aber in dem künstlerischen Aufbau der Gruppe spiegelt sich bereits die landschaftliche Genrerichtung der hellenistischen Epoche wieder, während Mauerkrone und Ähren geradezu auf den physischen Begriff von Stadt und Stadtflur hinweisen. Viel stärker tritt das symbolische Element

[1]) Paus IV. 30. 6.

[2]) Baumeister Abb. 560.

bei den Städtepersonifikationen im Festzuge Ptolemäos II[1]) dem ganzen Charakter dieses Werkes entsprechend hervor.

Nicht die personifizierten Bürgerschaften sind es, wie Gerber[2]) will, welche hier dem Ptolemäer ihren Dank abstatten, allerdings ebensowenig reine Lokalpersonificationen, sondern Stadt und Gemeinde vertretende göttliche Wesen, ein symbolischer Ausdruck für das Glück und den Reichtum derselben. Denselben Gedanken möchte ich in den Städtepersonifikationen der Puteolanischen Basis finden, nur dass hier viel deutlicher das Bestreben zu Tage tritt, die einzelnen Städte durch Attribute zu individualisieren und ihren äusseren Bedingungen nach zu charakterisieren. Und zwar sind es landschaftliche Produkte und Götterculte, die hierin fast ausschliesslich dem Künstler zum Vorwurf dienen, wie ich auch in der Sardes vertretenden weiblichen Figur mit dem Knaben einen Hinweis auf die Göttin Kybele, durch deren Tempel die Stadt berühmt war[3]), und Attys erkennen möchte. Das Füllhorn in ihrer Linken würde die fruchtbare Erdgöttin vortrefflich kennzeichnen.

Wichtig ist jetzt die Frage, ob wir in diesen Personifikationen eine einfache Weiterentwicklung der hellenistischen Auffassung erkennen sollen, oder ob wir annehmen dürfen, dass römischer Geist von Einfluss auf die Gestaltung derselben gewesen sei.

Ihrer eigenen Entwicklung entsprechend ist den Römern die Stadtidee schon in der Jugend eingeimpft worden und vollständig in Fleisch und Blut übergegangen, doch führte bei der Verarbeitung derselben ihre abstrahierende Geistes-

[1]) Kallixenos bei Athen. V. pag 201 d ff. Overb. Ant. Schriftquellen 1990.

[2]) Gerber Naturpersonifikationen pag. 258.

[3]) Herodot 5. 102.

richtung sie auf ganz andere Wege, wie sie Griechen und Alexandriner eingeschlagen hatten. Die personifizierte Roma ist für sie ursprünglich nicht die siebenhügelige Stadt, nicht Bürgerschaft, nicht eine Stadt vertretende Schutzgottheit, eine Rolle, die, wie wir sehen werden, die Fortuna Populi Romani spielte, auch nicht ein Symbol für das Wohlergehen der Stadt, sondern wie Kenner[1]) es ausdrückt, „der abstrakte Begriff der Wirklichkeit des Staates in seinem politischen Leben." Mit der Ausbreitung der römischen Herrschaft über Hellas und den Orient musste diese nationale Auffassung in Konflikt kommen mit derjenigen der unterworfenen Völker, die in der Roma natürlich die welterobernde Schutzgottheit der Stadt, d. h. des römischen Volkes verehrten, also dieselbe mit der Fortuna Populi Romani identifizierten. Die Folge war, dass der Sieger diese ihm schmeichelnde Auffassung sich allmählich aneignete, so dass wir bereits am Anfange der Kaiserzeit in der Roma ausschliesslich die Vertreterin der Hauptstadt des römischen Reiches verkörpert sehn, die zusammen mit der Person des Imperators als höchstes Symbol der römischen Macht verehrt wurde.

Die verschiedenen Wirkungskreise ein und derselben Gottheit äussern sich in echt römischer Weise auch bei der Roma in der veränderten äusseren Erscheinung, und zwar unterscheidet Kenner[2]) hier eine herrschende, eine nährende und eine wehrende Göttin, von denen jede einen eigenen künstlerischen Typus, durch besondere künstlerische Attribute gekennzeichnet, aufweist. Abgesehen von der allgemeinen Betrachtung, die auch auf die Städtepersonificationen der Puteolanischen Basis ein genügendes Licht wirft und die

[1]) Kenner. Die Roma-Typen. Sitzungsber. d. kaiserl. Akad. d. Wissensch. Phil. hist. Cl. 24 pag. 253—295 zum Schluss.

[2]) a. a. O.

vorhin aufgeworfene Frage, ob bei diesen römischer Geist von Einfluss gewesen sei, in bejahendem Sinn beantwortet, dass nämlich vor allem äussere Attribute dem Römer als Mittel dienten, um das Wesen einer Gottheit zu kennzeichnen, kommt für uns hier nur die nährende Göttin in betracht. Als solche wird Roma durch Füllhorn, Scheffel, Caducens, Schiff, Steuer, ausserdem durch farblosere Attribute, wie Turmkrone, Lorbeer, Kranz, Palme, Binde, Schale charakterisiert, ein Bild für die verschiedenen Äusserungen des Wohlstandes, der unter dem Walten der Göttin herrscht. Gerade wie bei der Annona möchte ich auch hier Füllhorn und Steuerruder nicht der Verwandtschaft der Roma mit der Fortuna wegen, die allerdings besteht, gewählt wissen, sondern dieselben mit Modius und Schiff auf eine Stufe stellen, und in ihnen den durch Fruchtbarkeit und Handel erwachsenen Segen ausgedrückt sehn.

In gleicher Weise würde sich auch, wie schon angedeutet, auf der Puteolanischen Basis das Füllhorn in der Hand der Sardes-Kybele erklären, und sich so als Hinweis auf die natürliche Fruchtbarkeit dem Weinstock des Tmolos und den Blumen und Früchten der Mostene anreihen.

Von einem anderen Gesichtspunkte scheint mir dagegen das Füllhorn der die Stadt Constantinopel darstellenden Silberstatuette[1]) betrachtet werden zu müssen. Diese nimmt unter den vier zusammengehörigen Städtebildern insofern eine besondere Stellung ein, als für sie erst ein neuer Typus geschaffen werden musste, während Roma, Alexandreia und Antiocheia alten Schemata nachgebildet wurden. Da man aber in jener Zeit des Verfalls nicht mehr im stande war, von einer Stadt ein künstlerisches Bild zu entwerfen, welches

[1]) Journal of Hell. Stud. 1888 Taf. 5.

derselben in Hinsicht auf ihre äussere Erscheinung oder auf die Natur der Einwohnerschaft entsprach, so begnügte man sich, abgesehen von einem gewissen Streben nach äusserer Symmetrie, dem z. B. bei der Stadt Constantinopel der Helm, geradeso wie die Mauerkrone bei der Stadt Alexandria seinen Ursprung verdankt, mit der Anwendung des traditionellen Geniustypus, der sich für eine Stadtgottheit wohl eignete.

Länderpersonifikationen.

Die künstlerische Entwicklung der Länderpersonifikationen ist im grossen und ganzen derjenigen der Städtepersonifikationen analog. Auch hier tritt erst allmählich das Bestreben zutage, die verschiedenen Vertreter äusserlich zu individualisieren, und zwar gelangt man auf diese Weise zu der seichten Charakteristik durch beigegebene Attribute, die besonders von der römischen Kunst, als das bequemste Mittel mit Vorliebe angewendet wurde. Wie aber bei den Städten der politische und soziale, so tritt bei den Ländern der ethnographische und der landschaftlich culturelle Gesichtspunkt in den Vordergrund und übt seinen Einfluss auf die Ausgestaltung der Figuren und die Wahl der Attribute. Ersterer drückt sich aus in der Erinnerung an die äussere Erscheinung der Landesbewohner, so bei der sog. Germania devicta[1]) in Florenz und der Afrika auf einem pompeianischen Wandgemälde[2]), letzterer in der Wiedergabe der Bodenerzeugnisse durch entsprechende Attribute wie Ähren, Reben, Elfenbeinzähne, Tiere etc. Unter die Zahl dieser Attribute rechne ich auch den Rosenkranz und Blumenkorb der Arcadia auf einem Wandgemälde von Herculanum[3]), sowie das

[1]) Brunn. Griech. Künstlergesch. I pag. 453 u. 602. Overbeck Plastik II. 201 u. 563.

[2]) Heltig. Wandgem. Nr. 1113.

[3]) ebenda Nr. 1143.

Füllhorn in den Händen der Italia und Afrika auf Münzen, beides nur zusammenfassende und zugleich verallgemeinernde Abzeichen der Vegetation und Fruchtbarkeit dieser beiden Länder.

Um zum Schluss kurz die Resultate, die sich in diesem Abschnitte hinsichtlich des Füllhorns in der römischen Kunst ergeben haben, zusammenzufassen, so ist an die Spitze folgender Satz zu stellen:

Die Römer, welche das Symbol des Füllhorns durch die griechische Kunst erhielten, haben dasselbe im Anfang nicht wie die Griechen mit ethischen Mächten, sondern mit ursprünglich tellurischen Wesen in Verbindung gebracht, die dann aber der abstrahierenden Geistesrichtung zufolge zu Gottheiten materieller, Copia, oder geistiger Fülle, Bona Dea, verallgemeinert worden sind. Wie aber bei der letzteren der Gedanke an ihre ursprüngliche Natur nie ganz verloren gegangen zu sein scheint, so wird auch das Füllhorn in ihrer Hand häufig ein Symbol der natürlichen Fülle gewesen sein, wie dieses sicher bei ihrem männlichen Gegenstück im ländlichen Cultus, dem Faunus, der Fall war.

Die Bedeutung der natürlichen Fülle haftet ferner dem Füllhorn deutlich an bei der Annona, den in denselben astronomischen Kreis fallenden Jahreszeiten und Novus Annus, der mehr physikalischen Tellus, sowie den Länder- und Städtepersonifikationen. Bei den Städtepersonifikationen hat allerdings in der späteren Zeit der Geniusbegriff eine Rolle gespielt, aus dem sich Füllhorn und Schale am besten erklären.

In allen diesen Fällen haben die Römer das von der griechischen Kunst überkommene Attribut zum Ausdruck selbständiger Ideen verwandt. Isoliert stehen demgegenüber die römischen Flussgottpersonifikationen, bei denen das Füll-

horn als eine rein formale Nachahmung griechischer Vorbilder anzusehen ist, die schlecht zum Ausdruck römischer Ideen passt.

II. Das Füllhorn als Symbol des Glücks und des Heils.

Seine grösste Verbreitung in der römischen Kunst hat das Füllhorn unstreitig als Symbol des Glücks und des Segens erfahren, und zwar ist diese seine Bedeutung aus derjenigen der natürlichen Fülle und des konkreten Überflusses auf dem Wege der verallgemeinernden Abstraktion abgeleitet, indem man das Attribut in die Hand einer Schicksalsgottheit legte. Wie wir in der Einleitung gesehen haben, war diese Übertragung bereits den Griechen frühzeitig geläufig und konnte als ein Zurücktreten der natürlichen Religion gegenüber der ethischen Richtung aufgefasst werden. Tyche ist das erste uns aus der griechischen Kunst bekannte Beispiel einer ethischen Gottheit, die mit dem Horn der Amaltheia ausgestattet wurde. Der Wechsel in der Auffassung, dem die Gestalt derselben im Laufe der Zeit unterworfen war, ist ein sehr bedeutender gewesen und äusserst charakteristisch für die verschiedenen Stufen des religiösen Empfindens der Hellenen, ein Punkt, für den ich auf den Aufsatz von Lehrs[1]) über „Dämon und Tyche" verweise.

Tyche ist immer eine Schicksalsmacht gewesen, während sie aber zu Pindars Zeit und noch über die Perserkriege hinaus der damaligen ernsten religiösen Auffassung entsprechend gewissermassen den Willen der Götter verkörperte, dessen Ausfluss auch „das Wandelbare und Unberechenbare

[1]) Lehrs. Populäre Aufsätze pag. 153 ff.

im Menschenlose“ ist, ein Gedanke, aus dem sich leicht der Begriff der Schutzgottheit entwickelte, trat in der späteren Zeit, vor allem in der Diadochenperiode, als der hellenische Glaube durch die Philosophie und die göttliche Verehrung von Despoten längst an Tiefe verloren hatte, bei der Verehrung der Tyche der Gedanke an eine Glücksgöttin zutage, die nach eigenen Launen ihre Gaben an bevorzugte Sterbliche verteile.

Der griechischen Kunst scheint die Gestalt der Tyche wenig geläufig gewesen zu sein, ein Umstand, der seine Erklärung darin finden mag, dass der Begriff der Schutzgottheit zu individuell ist, um dafür einen allgemeinen künstlerischen Typus zu schaffen, bei der späteren Gestalt der Tyche aber der verhältnismässig stark abstrakte Charakter der Glücksgöttin ein weiteres Hindernis bildete.

Eine einzige Seite des Tychebegriffs macht hier allerdings eine Ausnahme. Wie nämlich der Stadtstaat das ausgesprochene politische Ideal der Hellenen ist, so bildete sich der Gedanke an Tyche als eine Schutzgöttin der Stadt frühzeitig aus und gelangt auch in der bildenden Kunst zum Ausdruck. Alkman[1]) spricht von einer Tyche des Staates und Pindar[2]) nennt die Göttin geradezu φερέπολις. In acht Städten erwähnt Pausanias[3]) einen Tempel der Tyche mit dem Standbilde derselben, ausserdem drei Statuen der Gottheit[4]) für sich, nämlich die des Bupalos in Smyrna, des Eutychides in Antiochia und eine dritte in Thespiä befindliche, endlich einen alten Tempel der Göttin in Argos[5]) in

[1]) Alkmann Frg. 45 Schneidew.

[2]) Pindar bei Paus. 4. 30. 4.

[3]) Paus. IV. 30. 6, IX, 16. 2, I. 43. 6, II. 35. 2, VI. 25 .4, VII. 26. 3, VIII. 30. 3, II. 7. 5.

[4]) Paus. IV. 30. 6, VI. 2. 4, IX. 26. 5.

[5]) Paus. II. 20. 3.

dem Palamedes die von ihm erfundenen Würfel geweiht haben soll. Alle diese Heiligtümer, mit Ausnahme des Tempels von Hermione, von dem Einwohner dem Pausanias sagten, er sei der allerneueste bei ihnen, und demjenigen von Megalopolis welches erst im vierten Jahrhundert gegründet wurde, scheinen ein verhältnismässig hohes Alter besessen zu haben. Von einigen Statuen gilt dasselbe, wenn wir dagegen solche von der Hand des Damophon, Praxiteles und Eutychides erwähnt finden, so dürfen wir in diesen wohl Ersatzstücke für zugrunde gegangene oder dem künstlerischen Sinne der Menge nicht mehr genügende alte Tempelbilder sehen. Gerade der frühe Ursprung dieser Stiftungen veranlasst mich aber, sie nicht auf die abstrakte Tyche, sondern auf die Schutzgöttin der einzelnen Städte zu beziehen. In einem Falle erhält diese Annahme ihre Bestätigung durch den Beinamen der Göttin. Auf der Burg von Sikyon stand nämlich ein Tempel der Tyche Acräa[1]) mit dem Standbild derselben. Auch die Verbindung der Tyche mit dem Sosipolis in Elis[2]) scheint mir für diesen Punkt nicht ohne Bedeutung zu sein. Letzterer ist, wie sein Name beweist, ein Schutzgeist der Stadt und steht als solcher mit der Tyche Soteira, wie Pindar sie nennt, auf einer Stufe. Dagegen darf uns die Erzählung von den Würfeln des Palamedes, welche die Tyche allerdings mehr im Lichte einer Glücksgöttin erscheinen lässt, in unserer Meinung nicht irre machen, da sie deutlich den Stempel späterer Erfindung trägt. Über die äussere Erscheinung der verschiedenen Tychestandbilder erfahren wir aus Pausanias nur wenig. Das Werk des Bupalos trug den Polos auf dem Haupt, das Horn der Amaltheia in der einen Hand, die Tyche in Theben den Plutosknaben, die in Ägeira wieder

[1]) Paus. II. 7. 5.
[2]) Paus. VI. 25. 4.

das Füllhorn, ihr zur Seite stand ein geflügelter Eros. Ausserdem kennen wir die Statue des Eutychides aus Nachbildungen. Das Füllhorn bringt die Segenspenden, welche sie der Stadt zu Teil werden lässt, zum Ausdruck. Der Plutosknabe, den wir uns wie bei der Eirenestatue des Kephisodot[1]) mit dem Füllhorn zu denken haben werden, hat natürlich im Arm der Tyche dieselbe Bedeutung wie jenes allein, nur dass ein materiellerer Gesichtspunkt zutage tritt, wozu noch als künstlerisches Moment der Umschwung in der Götterbildung, der an die Stelle der Einzelfigur gern die Gruppe treten lässt, hinzukommt. Schwer zu deuten ist die Verbindung der Tyche mit dem Eros in der Stadt Ägeira, für deren Erklärung die philosophische Betrachtung des Pausanias[2]), dass die Liebesangelegenheiten der Menschen mehr durch Glück als durch Schönheit gefördert werden, gewiss nicht ausreicht. Fraglich ist, ob man auch hier die Tyche als Stadtgöttin aufzufassen und etwa an einen Zusammenhang mit der orientalischen Stadtgöttin Astarte, die wieder der Aphrodite verwandt ist, zu denken hat, oder ob man in ihr die abstrakte Tyche erkennen soll. Im letzteren Falle würde sich der Eros rein menschlich in Verbindung bringen lassen mit der in demselben Heiligtum befindlichen Gruppe des gefallenen Ägeiraten und seiner um ihn trauernden Verwandten.

Den allmählichen Übergang in der Auffassung von der mythologischen Schutzgöttin zur symbolischen Stadtgottheit, ohne dass je die blosse Personifikation der Stadt übrig blieb, in der künstlerischen Ausgestaltung aber das Hervortreten der realistisch landschaftlichen Richtung, die sich schon bei der Statue des Eutychides geltend macht, haben wir bei der

[1]) Brunn. Glyptothek Nr. 96.

[2]) Paus. VII. 26. 3.

Besprechung der Stadtpersonifikation bereits verfolgt. An dieser Stelle möchte ich nur noch auf die von Pausanias[1]) erwähnte Statue der Stadt Megalopolis hinweisen. Gerade der Standort derselben neben dem Zeus Soter und der Artemis Soteira legt wieder den Gedanken an eine Stadtschutzgottheit nahe, welche später vielleicht eines gewissen Naturalismus in ihrer künstlerischen Bildung wegen als blosse Stadtpersonifikation gedeutet wurde. In diesem Falle müsste man dann allerdings das Heiligtum und Standbild der Tyche, welches Pausanias in derselben Stadt erwähnt, auf die allgemeinere Τύχη ἀγαθή beziehen.

Die Schutzgottheit der Stadt ist nur eine Seite der allgemeinen Tyche der älteren Zeit, welche, wie gesagt, den Ausfluss des göttlichen Willens verkörperte. Ihr geläufiger Name ist Τύχη ἀγαθή. Es liegt schon in der Natur einer solchen Gottheit, dass sie nicht so sehr dem öffentlichen Cultus angehört, sondern dass ihre Verehrung einen mehr privaten Charakter trägt. Sie ist eben weniger eine Göttin der grossen Masse als des einzelnen Individuums. Wenn z. B. bei Demosthenes von einer Tyche der Athener die Rede ist, so ist hiermit schon eine gewisse Individualisierung vorgenommen, und noch weiter ist in derselben gegangen mit der Errichtung eines Altars der Τύχη ἀγαθή in der Altis von Olympia[2]), die hier lediglich als Schutzgöttin der Wettkämpfer auftritt. Den höchsten Grad erreichte die Spezialisierung der Tyche in der Diadochenzeit, wo sogar einzelnen Menschen eine solche zugeschrieben wurde, nur dass sie wie gesagt, damals schon nicht mehr als Schutzgottheit im Sinne des verkörperten göttlichen Willens, sondern als launenhafte Glücksgöttin aufgefasst wurde.

[1]) Paus. 8. 30. 3.
[2]) Paus. V. 15. 4.

Ein Bild der Τύχη ἀγαθή besitzen wir auf zwei attischen Reliefs der besten Zeit, abgebildet bei Schöne, „Griechische Reliefs.“ Auf Taf. 26 Nr. 107 sehen wir eine nach links thronende weibliche Gestalt in Chiton und Obergewand, die im linken Arm ein Füllhorn, in der ausgestreckten Rechten eine Schale hält. Vor ihr steht bedeutend kleiner gebildet ein Jüngling in der Stellung eines Betenden. Auf derselben Tafel Nr. 109 finden wir inschriftlich bezeugt dieselbe Göttin stehend. Sie zieht mit der Rechten das Obergewand schleierartig über den Hinterkopf, das Attribut der Linken, wenn überhaupt eines vorhanden war, ist nicht erhalten. Rechts neben ihr steht eine zweite weibliche Gestalt, links ein bärtiger Mann mit einem Füllhorn in beiden Händen, durch die Inschrift als Agathodämon bezeichnet. Auf die Gestalt des letzteren, die eng mit der Tyche zusammenhängt, wird noch bei der Behandlung seines römischen Gegenstücks, des Bonus Eventus näher eingegangen werden müssen. Was die Tyche betrifft, so ist auf dem ersten Relief die Schale in der Hand derselben auf dem zweiten der über den Hinterkopf gezogene Schleier der Göttin bemerkenswert, weil beides später bei den Füllhorn tragenden Gestalten der römischen Kunst eine bedeutende Rolle spielt.

Die italische Fortuna ist in ihrer ursprünglichen Bedeutung durchaus verschieden von derjenigen der griechischen Tyche, ja man kann wohl sagen der Entwicklungsgang von einer jeden dieser beiden oft einander gegenüber gestellten Gottheiten ist geradezu ein umgekehrter, so dass, wenn auch modifiziert durch die sich in der Auffassung äussernden Eigenarten des Volkscharakters der Anfangspunkt der einen dem Endpunkt der anderen entspricht. War Tyche für den ethischen Sinn der alten Hellenen die Personifikation des göttlichen Willens, der in dem menschlichen Schicksal zu tage

tritt und sank dieselbe erst in der Zeit des religiösen Verfalls zu der launenhaften Glücksgöttin herab, so ist der Kern der altitalischen Fortuna, der für den praktischen Sinn dieses Volkes wichtige Begriff Glück, umgeben von einer Schale dämonischer und superstitiöser Vorstellungen. Der Begriff Glück wird einmal logisch wie er sich im menschlichen Leben äussert, geteilt, womit seine Erweiterung zu einer Schicksalsmacht in Verbindung steht, ausserdem aber auch nach den Objekten, die von ihm betroffen werden, wodurch die Fortuna zu einer Schutzgottheit wird.

Die ältesten Spuren eines Fortunadienstes, denen wir auf italischem Boden begegnen, weisen auf Präneste und Antium, also zwei altlatinische Ortschaften hin. Hier wie dort bildet den Kern desselben ein Orakel und zwar findet sich in Präneste[1]) die eigentümliche Form des Losziehens, wobei es also weniger auf die Person der Gottheit, als auf das Glück, das rechte Los zu ziehen ankam, ein drastischer Beweis für das begriffliche Wesen dieser Fortuna. Das priesterliche Zeremoniell musste aber natürlicherweise auf eine gewisse Personifikation der Gottheit hindrängen, die einmal schon durch die Verehrung des Götterbildes, dann aber dadurch zu erreichen gesucht wurde, dass man dieselbe mit dem höchsten Gotte, dem Jupiter, in eine Verbindung brachte, die aber bei der völlig verschiedenen Grundlage, aus der die beiden Gottheiten hervorgewachsen waren, eine rein äusserliche bleiben musste. Nur so, weil ein geistiger Zusammenhang fehlte, konnte es zu der doppelten Rolle einer filia Jovis und einer Amme des Jupiter Puer und der Juno kommen, wie sie die Pränestinische Fortuna spielte.[2]) Dieselbe ist auffällig, wenn auch ein direkter Widerspruch in

[1]) Cicero de div. 2, 41, 85 ff. 1, 18, 34.

[2]) Cicero de div. 2. 41. 85.

ihr nicht enthalten ist, da, wie Aust[1]) richtig betont, durch filia keineswegs ein verwandtschaftliches Verhältnis im Sinne der griechischen Mythologie ausgedrückt wird und ausserdem nach Mommsen[2]) Jovis Pater und Jovis Puer als verschiedene Göttergestalten aufgefasst werden können. Nach meiner Meinung liegt in der Verbindung der Fortuna mit dem Jovis Pater, wie gesagt, nichts weiter als die Tendenz einer gewissen Personifizierung jener Gottheit, wobei das Beiwort Primigenia das Altehrwürdige derselben hervorhebt, in der Verbindung mit dem Jovis Puer, der Wunsch, der Fortuna eine grössere Aktivität beizulegen, als das Orakel von ihr verlangte. Vorgreifend mag an dieser Stelle schon darauf hingewiesen werden, dass vielleicht der Jovis Puer, der mit der Juno zusammen von den Müttern verehrt wird, mit dem Genius Jovialis identisch ist. Man könnte dann auch hier wie häufig in Präneste etruskischen Einfluss erkennen und sich bei dem Worte Puer an die Anschauung dieses Volkes, die in dem Genius den Sohn des Jupiter sah[3]). erinnern, nur dass ein solches verwandtschaftliches Verhältnis der beiden Gottheiten, welches dem italischen Glauben widersprach, in Präneste wenigstens stark verdunkelt erschien.

Der Fortunacultus von Antium zeigt, wie es die fremden Einflüssen ausgesetztere Lage der Hafenstadt schon mit sich bringen musste, ein weit weniger ursprüngliches Bild als der eben besprochene. Der Hauptunterschied besteht darin, dass die Personifizierung der Gottheit bereits bedeutend fortgeschritten ist. Hierfür liefert schon die Doppelfigur der Fortuna einen deutlichen Beweis. Der einfache Begriff Glück liess eine solche Spaltung nicht zu, sobald man sich aber an

[1]) Roschers Myth. Lex. pag. 648. 50. Art. Juppiter.
[2]) Mommsen Hermes XIX. 1884 pag. 455.
[3]) Festus pag. 359 s. v. Tages.

die Stelle desselben eine handelnde Person treten dachte, musste man menschlichen Verhältnissen entsprechend hier eine Bevorzugung, dort eine Vernachlässigung durch dieselbe zu erkennen glauben, und so teilte sich die Gottheit in eine günstige und eine ungünstige Fortuna, wie sie Reifferscheid[1]) wohl mit Recht in den beiden Antiatischen Gestalten gegeben findet. Auch beim Orakel von Antium tritt die Gottheit ganz anders in den Vordergrund, als es in Präneste der Fall gewesen war. Nicht Lose werden befragt, sondern die beiden Fortunen selbst geben die Antwort. Das Wort promoveri in der Stelle des Macrobius[2]), der über das Orakel von Antium spricht, ist ohne Zweifel dem ganzen Zusammenhange nach mit Preller[3]) durch „getragen werden" zu übersetzen und zwar glaube ich, die Antwort bestand darin, dass, wie in Präneste ein günstiges oder ein ungünstiges Los gezogen wurde, hier entweder von der ungünstigen oder der günstigen Fortuna in irgend welcher Weise ein Zeichen gegeben wurde. Der eigentliche Begriff der Schutzgottheit tritt auch bei der antiatischen Fortuna noch nicht hervor, lässt sich auch genau genommen schlecht mit der Doppelfigur dieser Gottheit vereinigen. Doch musste man in der bedeutenden Hafenstadt, deren Seele der Handel war, und wo natürlich vor allem für Seeunternehmungen der Rat der Fortuna eingeholt wurde, leicht dazu kommen, ihnen die Rolle von Beschützerinnen der Schiffahrt zuzuschreiben, ohne dass sie darum je zu Meergottheiten schlechthin geworden sind, wie man aus gewissen Attributen der Fortuna, über deren Bedeutung noch gesprochen werden muss, hat schliessen wollen. Zuzugeben ist allerdings, dass die griech-

[1]) Roschers Myth. Lex. Art. Fortuna pag. 1548. 2.
[2]) Macrobius Sat. 1, 23, 13.
[3]) Röm. Myth. II$_3$ pag. 193.

ische Meeresgöttin Aphrodite, in Antium wie in den Seestädten Italiens überhaupt die einheimischen Culte beeinflusst und so auch bei der Antiatischen Fortuna manche altitalischen Elemente verdunkelt hat.

Von ihrem ersten Auftreten in Rom an trägt die Fortuna den Charakter einer Schutzgöttin. Derselbe ist allerdings im Anfang noch nicht sehr ausgesprochen, weil sich die den Römern eigentümliche Auffassung erst Bahn brechen musste durch die altitalischen Traditionen; sobald dieses aber geschehen, gewinnt er rasch an Bedeutung und nimmt schliesslich solche Dimensionen an, dass neben ihm jede andere Bedeutung zurücktritt. Das Bildungsprinzip dieser Idee ist zwar ein durchaus anderes als auf griechischem Boden, wo wir ja auch bei der Tyche den Begriff der Schutzgottheit gefunden hatten. Hier hatte sich, wie gesagt, der Gedanke an denselben entwickelt, indem man in der Göttin die Verkörperung des göttlichen Willens erkannte, der sich im Menschenlose äussert. Die römische Fortuna ist dagegen der personifizierte Begriff Glück, der als wichtigstes Erfordernis im menschlichen Leben zum leitenden Gedanken desselben wird.

Die Anfänge des römischen Fortunacultes knüpfen sich an den Namen des Königs Servius Tullius, als dessen besondere Gönnerin die Göttin in den alten Sagen hingestellt wird.[1]) Seine Erklärung findet diese Erscheinung nicht, wie Preller[2]) meint, darin, dass Servius als das rechte Glückskind vor allen anderen mit der Glücksgöttin in Verbindung gebracht wurde, sondern in dem verwandten Zuge, den die Erscheinung dieses Königs und das Wesen der Gottheit aufweist. Ersterer ist nicht nur im allgemeinen das Urbild

[1]) Plut. de fort. Rom 5.

[2]) Preller. Röm. Myth.s II pag. 180.

eines Bürgerkönigs, wie die ihm zugeschriebene Verfassung ihn kennzeichnet, sondern ganz besonders auch ein Förderer des Familienlebens. Dies geht schon aus der Legende, er stamme von dem Lar Familiaris des Tarquinischen Hauses ab, hervor.[1]) Eine echt bürgerliche und hervorragend Familiengottheit ist aber auch die Fortuna, wie sie uns aus jener alten römischen Zeit entgegentritt. Einen Beleg hiefür haben wir in den Stellen des Plutarch[2]), der ein Heiligtum der Fortuna Virilis und der Fortuna Virgo unter den Stiftungen des Servius Tullius erwähnt, ferner in der sehr wahrscheinlichen Annahme Schweglers[3]), dass die verhüllte Statue in dem Fortunatempel auf dem Forum Boarium nicht den Servius Tullius, sondern die Göttin selbst dargestellt habe, in der Preller[4]) dann eine vornehmlich von Frauen verehrte Gottheit der späteren Pudicitia entsprechend, erkennen zu können glaubt. Eine Erinnerung an diese alte römische Familiengottheit hat sich noch später, nachdem im Laufe der Zeit die Fortuna zu einer Schutzgottheit im weitesten Sinne geworden war, im Cultus der Fortuna Virgo und Muliebris erhalten.

Diese Erweiterung, welcher der Wirkungskreis der Gottheit unterlag, steht im Zusammenhang mit der Gesammtentwicklung des römischen Staatslebens. Der patriarchalische Zug, der dem Römertum unter der Königherrschaft und in den Anfängen der Republik anhaftet, tritt infolge der stärkeren Berührung mit der Aussenwelt und der sich daraus ergebenden Aufnahme fremder Elemente zurück. Nicht mehr die Familie bildet jezt den Brennpunkt im Leben des einzelnen,

---

[1]) Plin. H. N. 36. 204.
[2]) qu. r. 74.
[3]) Röm. Gesch. I pag. 712 Anm. 3.
[4]) Röm. Myth.[3] II pag. 182.

sondern der Staat, dessen Ansehn und Wohlergehen für jeden das höchste Streben ist. So ist es erklärlich, dass der personifizierte Glücksbegriff, der anfangs zur Familienschutzgottheit erhoben worden war, jetzt auch die Rolle einer Schutzgottheit des Staates spielen durfte: als solche wurde sie auf dem Quirinal unter dem Namen der Fortuna Publica Populi Romani Quiritium Primigenia verehrt, wie Peter[1]) ihn aus der Verbindung der Fasti, Esquilini, Caeretani und Venusini wiederherstellt. Wenn derselbe Gelehrte meint, dass diese Gottheit „offenbar keine andere, als die hochberühmte Fortuna von Präneste, die der römische Staat zu seiner Glücksgöttin machte", sei, so scheint mir diese Ansicht im höchsten Grade unwahrscheinlich. Gewisse Reminiszenzen an die Praenestinische Gottheit, wie sie jedenfalls von der Zeit des Latinischen Bundes her geläufig geblieben waren, mochten sich im Cult der Fortuna des römischen Staates finden; als solche könnte man zum Beispiel das Beiwort Primigenia derselben, das dann auch hier den Begriff des Altehrwürdigen zum Ausdruck bringen würde, auffassen. Kaum glaublich ist es aber trotz der staatsklugen Toleranz der Römer fremden Religionen gegenüber, dass sie zur Schutzgottheit ihres Staates eine, wenn ihnen auch verwandte, auswärtige Göttin herübergenommen haben sollten, die noch obendrein in Präneste, wie gesagt, eine Orakelgottheit ohne den ausgesprochenen Charakter einer Schutzgottheit war. Vielmehr ist die Gestalt der Fortuna Populi Romani einfach ein Produkt der logisch erweiternden römischen Denkweise, welche die Schutzgottheit der Familie, der der Glücksbegriff zugrunde lag, auch auf den Staat übertrug.

Hatten die politischen und sozialen Verhältnisse eine Verstaatlichung der Fortuna zur Folge gehabt, so wurde durch

[1]) Roschers Myth. Lex. Art. Fortuna pag. 1516. 50.

ebendieselben auch die Individualisierung und Spezialisierung der Gottheit, die wir gegen das Ende der Republik zu in stetigem Zunehmen begriffen finden, und welche ihren Höhepunkt in der Kaiserzeit erreicht, bedingt. An die Stelle des Patriotismus und des Gemeinsinnes, die in alten Zeiten geherrscht und die Macht des römischen Namens begründet hatten, tritt der Egoismus. Der beste Beweis hiefür sind die ausbrechenden Bürgerkriege, die dem Ehrgeiz des Einzelnen ihre Entstehung verdankten und schliesslich zum Prinzipat führen mussten. Aber nicht nur auf den äusseren Zustand des römischen Staates, sondern auf das gesamte bürgerliche Leben ist das Zunehmen der Interessenpolitik von tiefgreifender Wirkung. Nicht mehr der Gedanke an das Wohl des Staates, sondern an den eigenen Vorteil ist für den Einzelnen das leitende Motiv und bestimmt ihn, für sich selbst eine Fortuna als Schutzgottheit anzunehmen und zu verehren. So erklären sich aus dem Zeitgeist die unzähligen Fortunen als Schutzgottheiten einzelner Klassen, Korporationen, Familien und Personen, übrigens gewiss nicht ohne eine teilweise Erinnerung an die alte patriarchalische Familiengottheit. Wenn wir dagegen in sehr späten Zeiten sogar Örtlichkeiten besondere Fortunen zuerteilt finden, so ist hier bereits eine völlige Vermischung mit der Geniusidee eingetreten, deren Grenzen, wie wir noch sehen werden, denjenigen der Fortunaidee sich mit der Zeit immer mehr genähert haben.

Neben dieser vor allem einem praktischen Bedürfnis entsprechenden Entwicklung der Fortuna als öffentlichen und privaten Schutzgottheit läuft eine zweite mehr abstrakte her, welche den Glücksbegriff nicht nach den von ihm betroffenen Objekten, sondern, wie er sich verschieden im Menschenleben äussert, geteilt darbietet, wobei, weil auch die Kehr-

seite desselben ihre Berücksichtigung findet, eine weit ausgesprochenere Annäherung an den Kreis der Schicksalsgottheiten stattfindet.

Die Beinamen dieser Fortuna, wie Bona, Obsequens, Felix, Salutaris, Respicens, Praesens, Manens, Brevis, Mala, Adversa, Viscata sind durchweg ganz allgemein gehalten und verdanken ihre Entstehung nur der römischen Eigenart, jeden Begriff in möglichst allen seinen Erscheinungsformen zu personifizieren. Eine Stellung für sich nimmt nur die Fortuna Redux ein, deren Verehrung durch eine glückliche Heimkehr des Augustus veranlasst worden war[1]). Sie wird nämlich im Laufe der Zeit geradezu zu einer Schutzgottheit des kaiserlichen Hauses erweitert und als solche ungefähr identisch mit der Fortuna Augusta.

Gestalten wie die Isis Fortuna und die Fortuna Panthea endlich sind lediglich als Auswüchse der synkretistischen Richtung der Kaiserzeit anzusehen und können keinen Anspruch auf Originalität in der Erfindung machen, wenn sie auch vom künstlerischen Standpunkte aus nicht ohne Interesse sind.

Überblicken wir noch einmal die Entwicklung, welche die Gestalt der Fortuna auf italischem Boden durchgemacht hat, so müssen wir sagen, dass dieselbe durchaus in dem Rahmen nationaler Auffassung verlaufen ist, und dass sich von fremden Einflüssen, so vor allem dem der griechischen Tyche keine Spuren finden.

Ein anderes Bild bietet sich uns dagegen dar, wenn wir die künstlerische Ausgestaltung der Gottheit verfolgen.

Über das Äussere der berühmten Pränestinischen Fortuna fehlt uns jede genauere Überlieferung, da Plinius[2])

[1]) Cassius Dio 54. 10. 4.

[2]) Plin. n. h. 33. 61.

nur von der starken Vergoldung des Götterbildes spricht. Auch die erhaltenen Monumente geben keinen Anhaltspunkt, denn mit Recht, glaube ich, erkennt Fernique[1]) in den zu Praeneste gefundenen Terracotten, die eine säugende Frau darstellen, nicht mit Garrucci Jupiter und Fortuna, eine Gruppe die übrigens in gar keinem Zusammenhange mit dem Cultbild steht, sondern eine Matrone mit ihrem Kinde. Ebenso ist wohl auch die Gruppe bei Gerhard, Antike Bildwerke Taf. IV Nr. 1, zu deuten, mit der man ausserdem die Statuen in Berlin, abgebildet „Berlins Antike Skulpturen" Nr. 161—167, vergleichen kann. Fraglich ist dagegen, ob man, um sich einen Begriff von dem Götterbilde zu machen, die in Berlin befindliche Pränestiner Ciste[2]) heranziehen darf. Auf dieser, die einen bisher nicht genügend erklärten, wahrscheinlich italischen Marsmythus wiedergiebt, ist, inschriftlich bezeugt, auch Fortuna dargestellt, und zwar steht sie neben Jupiter und Juno, ein passender Platz für die Ernährerin dieser beiden, als welche sie in Praeneste verehrt wurde. In der Rechten trägt sie ein Scepter, der linke Arm stützt sich auf einen hinter ihr befindlichen Untersatz. Wenn man nun auch zugeben muss, dass hier ohne Zweifel der Gedanke an die Pränestinische Fortuna vorgelegen hat, so kann doch von einer direkten Nachahmung des Cultbildes nicht die Rede sein. Dafür ist die ganze Haltung eine viel zu lockere und überhaupt die Figur zu wenig von den übrigen unterschieden. Aller Wahrscheinlichkeit nach kann man aber wenigstens ein Resultat aus der Betrachtung der Ciste hinsichtlich des Götterbildes entnehmen.

Das Füllhorn wird dasselbe kaum als Attribut geführt haben, sondern mutmasslich ein Scepter, für die Geschichte

[1]) Étude sur Préneste pag. 78 ff.

[2]) Mon. d. Inst. 9. 58 u. 59.

des Füllhorns ein wichtiges Ergebnis, da Präneste hierdurch, wie wir sehen werden, in einen scharfen Gegensatz zu Rom tritt.

Einen etwas festeren Anhaltspunkt haben wir bei den Antiatischen Fortunen. Auf drei Münzen der Gens Rustia ist uns nämlich, allerdings im Einzelnen von einander abweichend, das Doppelbild derselben, inschriftlich bezeugt, erhalten. Die erste, abgebildet bei Cohen Méd. Cons. Taf. 36,2, zeigt die Oberkörper der Gottheiten nach rechts auf einem in Widderköpfen endigenden Untersatz. Die eine derselben trägt einen Helm und in der rechten einen undeutlichen Gegenstand, vielleicht eine Schale, die andere ein Diadem. Auf der zweiten Münze, Gerhard, Antike Bildwerke Tafel 4 Nr. 3, sehen wir wieder die Brustbilder der beiden Fortunen nach rechts, dieses Mal aber auf einem in Delphine auslaufenden Untersatz. Beide tragen Diademe, die rechte Brust der vorderen ist entblösst. Auf dem dritten Stück, Cohen, Méd. Cons. Taf. 36 Rustia 3, endlich sind nur die beiden Köpfe einander zugewandt gegeben, einer wieder mit Helm, der andere mit Diadem. Der Kunstcharakter dieser Münztypen ist unleugbar griechisch, und zwar erkennt man bei Nr 1 und 3 das Bestreben, einen gewissen archaischen Typus wiederzugeben, während Nr. 2 eine weit grössere Freiheit in der ganzen Haltung der Figur verrät. Eine Rekonstruktion des Antiatischen Cultbildes, auf grund dieser Münzen wird erschwert, durch die Abweichungen der Details. Diese, so das Fehlen der Bewaffnung auf Nr. 2, dann die verschiedenen Tierköpfe an den Enden der Untersätze, lassen sich jedoch, glaube ich, einfach als Modifizierungen erklären, je nachdem die Gottheit in besonderer Weise in das Leben der einzelnen Familienglieder der Gens Rustia eingegriffen hat. Es bleibt die wunderbare Halbierung der Figuren durch

den Untersatz, die man vielleicht mit Preller[1]) aus der schon angeführten Stelle des Macrobius[2]) begründen kann, wo gesagt wird, bei Erteilung von Orakeln würden die Bilder der Fortunen auf Bahren getragen. Wie überhaupt häufig auf Münzen, braucht auch hier keine genaue Wiedergabe des Typus angestrebt worden zu sein, sondern man begnügte sich mit einer ungefähren Nachahmung der äusseren Erscheinung. Sehr auffallend ist nur das Fehlen der Attribute, wenn man von dem undeutlichen Gegenstand auf Nr. 1 absieht. Wären Füllhorn und Steuerruder auch der Antiatischen Fortuna eigentümlich gewesen, so wäre eine Andeutung des einen oder des anderen gewiss nicht auf Münzen aus der Zeit des Augustus unterblieben. Gerade das Fehlen derselben in Antium wie in Präneste hat nach meiner Meinung seinen Grund in dem Festhalten an der altitalischen Auffassung, die in der Orakelgottheit Fortuna einfach eine Verkörperung des Glückbegriffs sah, welcher in Antium noch eine gewisse Erweiterung erfuhr durch das Hinzuziehen der Kehrseite. Einem solch ausgesprochenen abstrakten Wesen kamen aber Attribute wie Füllhorn und Steuerruder, die in der Hand einer Schutzgottheit am Platze waren, nicht zu. Ausserdem hätte bei der Antiastischen Gottheit der Zuerteilung dieser Attribute der Doppelbegriff im Wege gestanden. Durch diese Betrachtung wird auch die Ansicht widerlegt, dass man aus dem Attribut des Steuerruders auf die Natur der Antiatischen Fortuna, als allgemeine Meeresgöttin schliessen könne. Dieser Charakter liegt, wie gesagt ihrem eigentlichen Wesen fern. Wenn sich hier und da, wie bei Horaz[3]), Andeutungen

---

[1]) Röm. Myth.3 II. 193.
[2]) Macrobius Sat. 1. 23, 13.
[3]) Horaz c. I. 35.

desselben finden, so sind dieselben lediglich auf den Einfluss der griechischen Meeresgöttin Aphrodite zurückzuführen.

In Rom hatte, wie wir gesehen, der praktische Volkssinn den abstrakten Glücksbegriff früh zur Bildung einer Schutzgottheit verwandt, für welche Füllhorn und Steuerruder durchaus passende Attribute waren. So finden wir dieselben denn auch bei den meisten der Fortunadarstellungen, die uns in Statuen, Bronzen, Münzen etc. erhalten sind. Es fragt sich nun bei jedem dieser Attribute, ob dasselbe seinen Platz in der Hand dieser Gottheit nationaler Auffassung verdankt, oder ob fremder, das heisst griechischer Einfluss hier im Spiel gewesen ist.

Was zunächst das Füllhorn betrifft, so ist natürlich von dem indirekten Einfluss der Griechen, indem jenes erst durch die Kunst derselben auf italischem Boden wieder eingebürgert wurde, abzusehen, sondern es handelt sich hier darum, ob das Füllhorn als Attribut der Fortuna, durch die direkte Einwirkung der Tyche zu erklären ist, die ja in Griechenland die Hauptvertreterin der Füllhorn tragenden Gottheiten war, oder ob dasselbe sich aus dem Symbol der natürlichen Fülle und des konkreten Überflusses, als welches es, wie wir gesehen, zeitlich zuerst bei den Römern angesehen wurde, selbständig, d. h. in den Grenzen römischer Auffassung entwickelt hat. Gegen die erste Ansicht spricht entschieden die schon beleuchtete völlige Verschiedenheit in der Idee der Tyche und der Fortuna. Diese überträgt sich natürlich auch auf das Attribut. Der Grieche giebt seiner Tyche das Füllhorn, indem er von diesem Symbol der natürlichen Fülle den allgemeinen Gedanken des Überfliessens entleiht und ins Ethische übersetzt. Anders der Römer. Auch seine Fortuna trägt das Horn des Überflusses, aber aus der praktischen Überlegung heraus, dass der Hauptfaktor für das Glück,

welches diese Göttin verkörpert, der materielle Überfluss sei. Wenn uns nun ausserdem von einer besonderen Verbreitung der Tyche im römischen Reiche und einen Einfluss derselben auf römische Culte nichts überliefert ist, so dürfen wir wohl annehmen, dass, wie die Fortuna eine altitalische Schöpfung ist, das Füllhorn in ihrer Hand römischer Denkweise entspricht, die dasselbe von der Copia auf die Fortuna überträgt.

Das Wohlergehen der Römer war lange Zeit politisch wie wirtschaftlich ausschliesslich an das feste Land gebunden, erst verhältnismässig spät fängt der Handel an zu blühen und erweitern glückliche Seeunternehmungen die staatliche Macht der Römer. Natürlich spiegelt sich dieses im Cult der Fortuna, die ja zu einer öffentlichen Schutzgottheit geworden war, wieder und fand einen vortrefflichen Ausdruck in der Verleihung des Steuerruders an dieselbe, das ausserdem den allgemeinen Charakter der Schutzgottheit gut hervortreten lässt. Die griechische Tyche scheint dieses Attribut, obwohl sie bei Hesiod[1]) eine Tochter des Okeanos heisst, und von Pindar[2]) als Lenkerin der schnellen Schiffe gepriesen wird, in der Kunst nicht geführt zu haben, so dass von einer Beeinflussung der römischen Fortuna von dieser Seite nicht die Rede sein kann. Ebensowenig glaube ich aber, dass das Steuerruder ursprünglich der antiatischen Fortuna eigen war, zu deren Grundcharakter dasselbe, wie ich gezeigt habe, keineswegs passt. Es ist vielmehr nach meiner Meinung erst ein Produkt römischer Denkweise. Das Schiffsvorderteil zu Füssen der Gottheit auf Münzen ist dann nur eine spätere mehr realistische Ausführung desselben Gedankens.

---

[1]) Hesiod. th. 360.
[2]) Pindar Ol. XII.

Hinsichtlich der sonstigen Attribute der Fortuna ist noch zu erwähnen, dass bei der Kugel, sei es, dass auf ihr das Steuerruder ruht, oder dass sie der Göttin als Standort dient, wahrscheinlich weniger religiöse als künstlerische Gesichtspunkte massgebend gewesen sind. Das Rad bedarf gerade wie bei der griechischen Nemesis, von der es vielleicht entlehnt ist, noch einer Erklärung. Die weiteren Attribute, mit denen wir die Fortuna auf zahlreichen Münzen der Kaiserzeit ausgestattet sehen, sind kaum von einer selbständigen Bedeutung; höchstens dass man im Modius und Caducens eine spezialisierende Ergänzung von Füllhorn und Steuerruder erkennen kann. Alle übrigen dagegen wie Schale, Zweig, Kranz, Scepter etc. sind nur aus der immer mehr einreissenden Methode zu erklären, auf Münzen für die verschiedensten Gottheiten einen gewissen Typenvorrat zu verwenden und dieselben lediglich durch Beischriften kenntlich zu machen.

Bonus Eventus.

Hatte sich, wie wir gesehen, durch die Berührung mit der Fortuna das Füllhorn aus dem Symbol der natürlichen Fülle oder besser gesagt erst aus dem des materiellen Überflusses in das allgemeinere des Glücks verwandelt, so kommt bei einer männlichen Gottheit, die gewöhnlich mit der Fortuna in Verbindung gebracht wird, nämlich dem Bonus Eventus, hinsichtlich des Füllhorns ein anderer Gesichtspunkt in Frage.

Aus seinem Namen und einer Stelle des Varro[1]) geht hervor, dass derselbe ursprünglich eine Gottheit des Ackerbausegens war, dessen tellurische Bedeutung aber, wie man gewöhnlich annimmt, allmählich in Vergessenheit geriet, einmal weil der Ackerbau bei den Römern immer mehr zurücktrat und ausserdem der Bonus Eventus nach dem griechischen

[1]) Varro d. r. r. 1., 6. 6.

Vorbild des Agathodämon und der Agathe Tyche mit der Fortuna in Verbindung gebracht wurde. Mit dieser Annahme lässt sich nun schlecht der gewöhnliche Typus des Bonus Eventus, wie er uns auf zahlreichen Münzen der Kaiserzeit von Galba bis Gallienus[1]), auf einem Relief des britischen Museums[2]) und wahrscheinlich auch in einer zu Neapel gefundenen Marmorstatue[3]) entgegentritt in Einklang bringen. Dargestellt ist nämlich ein nackter oder mit kurzer Chlamys versehener Jüngling, der in der Rechten eine Schale, aus welcher er in einigen Fällen auf einen brennenden Altar libiert, in der Linken aber Ähren d. h. das ausgesprochene Symbol des Ackerbaues trägt[4]) an deren Stelle seltener das Füllhorn tritt.

Das Attribut der Ähren hat man nun einfach erklären wollen aus einer Statue des Euphranor, die Plinius[5]) mit einer Schale und Ähren beschreibt und Bonus Eventus nennt. In dieser erkennt man wie in dem Werk des Praxiteles einen Agathodämon. An einer derartigen Bildung des letzteren, die allen uns erhaltenen Darstellungen widerspricht, ist aber bereits mehrfach mit Recht Anstoss genommen und in der Statue des Euphranor vielmehr ein Triptolemos vermutet. Den Plinius veranlasste einfach die Übereinstimmung mit dem gebräuchlichen Typus des Bonus Eventus, der Statue diesen Namen zu geben und auf einen griechischen Agathodämon zurückzuschliessen, wobei er die Abweichung von der gewöhnlichen Erscheinung desselben übersah. Denn als feststehendes Attribut des Agathodämon müssen wir das Füll-

[1]) z. B. Cohen. Méd. Imp. Galba 11.
[2]) Müller Wieseler D. d. u. K. II. 942.
[3]) Bull. comm. archäol. 6. Taf. 17.
[4]) Cohen a. a. O. Antoninus Pius 292.
[5]) Plin. n. h. 34. 77.

horn in der Linken erklären. Dasselbe schreibt ihm Cornutus[1]) ausdrücklich zu, und so tritt er uns auch auf dem schon erwähnten attischen Relief[2]), inschriftlich bezeugt, entgegen. Zwei weitere gesicherte Darstellungen derselben Gottheit kann man wohl in zwei Reliefs des Berliner Museums[3]) erkennen. Hier kehrt dieselbe bärtige Figur wieder mit dem Füllhorn in der Linken, nur dass hier noch als weiteres Attribut die Schale in der Rechten hinzukommt. Endlich ist wahrscheinlich auch die silenartige Gestalt mit Füllhorn, die in Gruppierung mit einer weiblichen Figur öfters wiederkehrt[4]) mit Recht auf den Agathodämon bezogen.

Leider wissen wir über die Praxitelische Gruppe der Bona Fortuna und des Bonus Eventus, die Plinius[5]) erwähnt, nichts genaueres. Man könnte sich aber denken, dass der griechische Meister Füllhorn und Schale, als beiden Gottheiten zukommende Attribute, so auf seine Gruppe verteilt habe, dass ersteres im linken Arm der Tyche, letztere in der Rechten des wohl jugendlich gebildeten Agathodämon ruhte. In diesem Falle würde auch der Irrthum des Plinius bei der Statue des Euphranor noch entschuldbar sein, wenn er auch an dem Agathodämon des Praxiteles das Füllhorn vermisste.

Das Füllhorn in der Hand des griechischen Agathodämon ist, wie ich schon in der Einleitung hervorhob, an und für sich ein Beweis für die übertragene Bedeutung der Gottheit, die allerdings zweifelsohne aus einer natürlichen hervorgewachsen ist. Dazu kommt weiter seine enge Verbindung mit

[1]) Cornutus. Götterverzeichnis cap. 27.
[2]) Schöne. Griech. Reliefs. Taf. 26. Nr. 109.
[3]) Berlins Antike Skulpturen Nr. 679 u. 726.
[4]) Gerhard, Abb. zu d. akad. Abh. Taf. 50.
[5]) Plin. N. H. 36. 23.

der Tyche. Auch dass man ihm nach dem Gastmahl eine ungemischte Weinspende darbrachte[1]), hängt doch wohl nur mit seiner Verehrung als Hausgenius, derjenigen des Lar familiaris entsprechend, zusammen.

Anders verhält es sich mit dem römischen Bonus Eventus. Bei ihm ist die natürliche Bedeutung nie hinter der übertragenen zurückgetreten. Dafür sind die Ähren in seiner Hand auf den angeführten Denkmälern der beste Beweis. Wenn auch der Ackerbau auf italischem Boden im Laufe der Zeit zurücktrat, das gute Aufgehen der Feldfrucht in den Provinzen blieb doch immer eine Lebensfrage für den Römer. Diesem Umstand verdankt, wie wir gesehen, die Gestalt der Annona ihre Entstehung und unter diesem Gesichtspunkt lässt sich auch die Figur des Bonus Eventus am besten betrachten.

Auf der anderen Seite ist der Bonus Eventus nie in so enge Verbindung zur Fortuna getreten, wie der Agathodämon zur Tyche. Denn wenn wir von der Stelle des Plinius absehen, die ja nichts beweist, weil derselbe nur einen römischen Namen für den Agathodämon suchte, bleibt nur ein in Britannien gefundener Votivstein[2]) an Fortuna und Bonus Eventus mit den Darstellungen beider übrig. Auch die Zahl der von Mommsen[3]) zusammengestellten Inschriften, welche den allgemeinen Begriff des glücklichen Gelingens beim Bonus Eventus hervortreten lassen, ist verhältnismässig gering. Das Aufkommen einer solchen Bedeutung ist schon durch den allgemeinen Namen der Gottheit bedingt und musste noch gefördert werden durch die Verwandtschaft des Bonus Eventus mit dem Begriff des Ortsgenius, denn als Genius des Acker-

[1]) Athen. 15. 675b.
[2]) C. J. L. 7. 97.
[3]) Arch. Anz. 1860 p. 74 ff.

bodens und seiner Frucht ist er in der Kaiserzeit vor allem andern aufzufassen. Hiermit steht auch der künstlerische Typus im besten Einklange. Er zeigt eine Jünglingsfigur mit einer Schale in der Rechten wie die meisten Geniusdarstellungen, nur trägt er in der Linken meist statt des allgemeinen Füllhorns das spezialisierende Attribut der Ähren. Wenn wir aber in einigen Fällen beim Bonus Eventus das Füllhorn finden, so können wir es entweder wie bei der Annona als Symbol der natürlichen Fülle erklären, oder eine allgemeine Ortsgeniusgestalt erkennen, die dann nur durch die Beischrift näher gekennzeichnet ist. Das Füllhorn allein berechtigt uns aber nicht, in Knaben und Jünglingsgestalten den Bonus Eventus zu erkennen, da in diesen Fällen Benennungen wie Novus Annus, Harpocrates oder Genius überhaupt ebenso gut am Platze sind.

Salus.

In den Annalen des Instituts vom Jahre 1864 p. 376 behandelt Brunn ein Bronzefragment, darstellend ein Füllhorn, aus welchem oben die Büsten der drei Capitolinischen Gottheiten hervorragen, während sich am Griffe diejenige des Mercur befindet. Brunn spricht hierbei die Vermutung aus, das Füllhorn habe als Attribut in der Hand der Göttin Salus geruht, die als besondere Schutzgöttin des römischen Volkes in enger Beziehung zu dem Cultus jener drei obersten Gottheiten stehe und sich auch auf sonstigen Monumenten mit ihnen vereinigt finde. Von solchen führt er einige Sarkophagdeckel[1]) an, auf denen neben der Capitolinischen Trias eine weibliche Gestalt mit Füllhorn und Steuerruder dargestellt ist, sowie das bekannte Relief[2]) aus dem Treppenhause

[1]) Raoul Rochette. Mon. In. p. 395 ff. Museo di Mantova III Taf. 13.
[2]) Mon. d. Ind. 5. 36.

des Konservatorenpalastes, auf welchem Marc Aurel ein Opfer vor dem Tempel des Jupiter Capitolinus darbringt. In dem Giebelfeld des letzteren nennt Brunn die weibliche Gestalt neben dem Asklepios Salus, die ursprünglich eine echt italische Gottheit, in der Epoche des Synkretismus griechischer und italischer Religion mit der Hygiea identifiziert, von dieser auch den Asklepios als Begleiter übernommen habe. Die Richtigkeit der Deutung ist in beiden Fällen gewiss einleuchtend, weniger ansprechend scheint mir aber die Erklärung der verschiedenen Attribute in der Hand derselben Gottheit. Für das Scepter beruft sich Brunn nämlich auf eine Münze des Hadrian[1]), auf welcher die inschriftlich bezeugte Salus dasselbe führt, für das Füllhorn auf den Umstand, dass dasselbe in der späteren Kaiserzeit, der auch die erwähnten Sarkophage angehören, zum allgemeinen Attribut aller Segenspersonifikationen geworden wäre, also auch der Salus zukäme. Dem gegenüber muss aber betont werden, dass auf den Kaisermünzen von Nerva an das charakteristische Attribut der Salus fast durchgehends die Schlange ist, zu der dann sehr häufig das Steuerruder, daneben allerdings auch nebensächliche Attribute, wie Scepter, Patera u. a. hinzukommen. Das Füllhorn habe ich nur einmal in ihrer Hand gefunden, nämlich auf einer Münze des Pescennius Niger[2]), wo es mit der Waage vereinigt ist. Da dieses aber der durchgehende Typus der Äquitas oder der Moneta ist, liegt der Verdacht nahe, dass die Inschrift einfach gedankenlos beigefügt ist, wie noch in zweitem Fall, wo eine weibliche Gestalt mit zwei Kindern im Arm mit Salus bezeichnet wird [3]) Unter den ersten Kaisern ist der Typus noch sehr

[1]) Pedrusi. Cesari III. 4, 9.
[2]) Cohen Méd. Imp. III. Pescennius Niger Nr. 42.
[3]) Cohen Méd. Imp. VI. Crispus Nr. 111.

schwankend, doch herrschen auch hier Steuerruder und Kugel, also die ausgesprochenen Attribute der Fortuna vor. Es ergibt sich also das Resultat, dass auf die künstlerische Darstellung der Salus der Typus der griechischen Hygiea, denn dieser liegt doch ohne Zweifel der schlangenfütternden weiblichen Gestalt zu Grunde, wobei der häufig vorkommende Altar, um den sich die Schlange ringelt, römische Zuthat ist, und derjenige der römischen Fortuna eingewirkt haben, und zwar finden sich auf den Münzen diese Einflüsse teils vereint, teils getrennt. Auf den Sarkophagreliefs haben wir nur den Typus der Fortuna, im Giebel des Capitolinischen Tempels den der Hygiea für die Salus verwandt, nur dass in letzterem Falle der schlangenstabtragende Asklepios das Attribut der Göttin darstellt und diese daher das indifferente Scepter führt.

Besondere Erwähnung verdienen noch drei bei Clarac[1]) abgebildete Statuen, die den gewöhnlichen Typus der Hygiea mit einer Schale in der Rechten, aus welcher sie eine Schlange tränkt, wiedergeben, ausserdem aber noch im linken Arm ein Füllhorn führen. Leider ist der jetzige Aufenthaltsort, sie stammen aus der Sammlung Giustiniani, mir unbekannt, so dass sich nicht entscheiden lässt, ob das Füllhorn antik ist, wie Clarac in zwei Fällen angibt. Eine Stütze findet seine Behauptung allerdings durch eine Statuette des archäologischen Instituts in Rom bei Matz-Duhn Nr. 890, die nach der Beschreibung ganz denselben Typus wie die Clarac'sche Statue aufweist und auch das Füllhorn in der Linken führt. Sollen wir hier einfach eine Hygiea erkennen? Auf einer Münze von Rhegion[2]) ist diese Gottheit allerdings dargestellt mit einer Schale, über der sich in der Luft eine Schlange

[1]) Clarac. 1186a. 1186b. 1186c.

[2]) abgeb. Roscher Myth. Lex. p. 638.

ringelt, in der Rechten und einem umgekehrten Füllhorn in der gesenkten Linken, also an sich schon ein sehr auffallendes Motiv, sonst findet sich aber dieses letztere Attribut nie bei der Hygiea. Vielleicht darf man aber in den eben erwähnten Monumenten besser Bilder der Göttin Salus erkennen, auf deren Ausgestaltung dann wie bei den Münzbildern Hygiea sowohl wie Fortuna eingewirkt haben.

Mit der künstlerischen Entwicklung der Salus steht natürlich diejenige im Cultus derselben im engen Zusammenhang. Die altehrwürdige Salus Populi Romani ist der Fortuna Publica Populi Romani nahe verwandt. Man kann wohl sagen, dass diese die praktische Seite, jene die ethische der Schutzgottheit des römischen Volkes darstellt. Das spricht sich am besten aus in der Zusammenstellung der Salus mit den drei Capitolinischen Gottheiten, deren den Römern günstigen Willen sie verkörpert, so dass sie in der Auffassung der griechischen Tyche weit näher steht als die Fortuna, und das Füllhorn in ihrer Hand nicht so sehr das Symbol des Glücks als des Heils ist. Aber der praktischen Denkweise der Römer lag die Verehrung der Fortuna weit näher, weshalb die Salus mehr und mehr hinter ihr zurücktrat.

Ein völlig neues Moment kam durch die griechische Hygiea hinzu. Ich stimme hier vollständig Thrämer[1]) bei, der ganz besonders betont, dass diese ursprünglich verschieden von der Salus war und von den Römern Valetudo genannt wurde, dass sich aber mit der Zeit beide Begriffe immer mehr vermischten. Und zwar möchte ich letzteren Umstand begründet sehen in dem Übergang von der Republik zum Principat, der, wie wir gesehen, auch die Verdunkelung der Fortuna Publica Populi Romani zur Folge gehabt hatte. Je

[1]) Roscher. Myth. Lex. Art. Hygiea p. 2786. 1 ff.

mehr sich nämlich die Göttin Salus zur Schutzgottheit eines Einzelnen, nämlich des Imperators zuspitzte, um so eher konnte sie mit der Hygiea, der eigentlichen Göttin der Gesundheit identifiziert werden.

In diesem Abschnitte haben sich also für das Füllhorn auf italischem Boden folgende Resultate ergeben:

Das Symbol des konkreten Überflusses ist von den Römern auf die Fortuna übertragen und in ihrer Hand zum Symbol des Glücks geworden, ohne dass hiebei eine direkte Einwirkung der griechischen Tyche angenommen zu werden braucht. Die bekannten, ausserhalb Roms verehrten Fortunen, vor allem die von Präneste und Antium, scheinen das Füllhorn geradeso wie das Steuerruder nicht übernommen zu haben, vermutlich weil dieselben ihrem eigentlichen Wesen widersprachen. Bei der der Fortuna nahe verwandten Göttin Salus hat ihrer mehr ethischen Färbung entsprechend auch das Füllhorn mehr die Bedeutung des Heils als des Glückes. Viel mehr zu trennen von der Fortuna als es bisher geschehen ist, hat man die Gestalt des Bonus Eventus. Seine natürliche Bedeutung ist trotz späterer Verallgemeinerungen nie verloren gegangen, so dass wir auch dem Füllhorn in seiner Hand, das er in künstlerischer Hinsicht wahrscheinlich dem Genius entliehen hat, wie bei der Annona in erster Linie die Bedeutung der natürlichen Fülle zuschreiben müssen. Eine Behandlung des Bonus Eventus in diesem Abschnitte war aber nötig, um sein Verhältnis zu dem mit der Tyche eng zusammengehörigen Agathodämon in das richtige Licht zu setzen.

III. Das Füllhorn als Ausdruck des geistigen Elements im Menschen gegenüber dem physischen.

Das Füllhorn ist in der römischen Kunst das stehende Attribut des Genius, einerlei ob derjenige des Hausherrn, wie auf zahlreichen pompejanischen Wandgemälden [1]), oder eines Imperators, wie z. B. in der vatikanischen Augustusstatue [2]), oder endlich wie auf Münzen [3]) derjenige des römischen Volkes dargestellt ist. Um nun die Bedeutung des Attributes in dieser seiner Anwendung festzustellen, ist es nötig, den römischen Geniuscult in seiner Gesamtentwicklung einer genauen Betrachtung zu unterziehen.

Es ist Reifferscheids grosses Verdienst, auf diesem Gebiete die Grenzen unseres Wissens, welches sich bisher auf die zahlreichen Inschriften und vereinzelte Äusserungen von Schriftstellern, die aber im ganzen, weil sie meist subjektive Ansichten wiedergeben, wenig Wert haben, beschränkt hatte, bedeutend erweitert zu haben. In seiner scharfsinnigen Untersuchung: „De Hercule et Iunone, diis Italorum coniugalibus“ [4]) hat er nämlich aus Cultgebräuchen und Denkmälern die Identität des altitalischen Gottes, der sich hinter der Figur des Hercules verbirgt, mit dem Genius nachgewiesen und damit die ursprüngliche Bedeutung des letzteren klargelegt.

Die Hercules Cacussage ist die italische Umwandlung des indogermanischen Urmythus vom Kampfe des Lichts mit der Finsternis, der Hercules-Genius, wie der indische Indra

---

[1]) Helbig Wandgem. 31 ff. 46 ff. 60 ff.
[2]) Visconti. Mus. Pio. Clem. 3. 2.
[3]) z. B. Cohen. Méd. Imp. Hadrian Nr. 257.
[4]) Annali 1867. p. 352 ff.

und der griechische Herakles der siegreiche göttliche Lichtspender.

Die engen Beziehungen des Genius zum Jupiter, die sich hieraus ergeben, sind schon im Altertum erkannt und von den neueren Gelehrten oft betont worden, man kann aber, wie ich glaube, noch einen Schritt weitergehen und geradezu eine Wesensgleichheit beider annehmen.

Der Genius ist nämlich ursprünglich nichts weiter als der in Aktion tretende Jupiter, das in dieser Gottheit enthaltene schaffende Prinzip. Diese Zergliederung desselben Gottesbegriffes hat seinen allgemeinen Grund in der Eigenart der alten Italiker, sich seine höchsten Götter am liebsten in dem Zustande der abstrakten Ruhe vorzustellen, speziell für die Lichtgottheit aber in der Beobachtung der Natur, indem der in ruhiger Klarheit leuchtende Himmel und der zuckende Blitz verschiedene Lichteffekte und physische Wirkungen verursachen.

Aber noch weiter lässt sich an der Hand desselben Mythus die Wesensgleichheit des Genius und des Jupiter ausführen. In der Bestrafung des schuldigen Cacus durch den siegreichen Hercules-Genius liegt ein ethisches Moment. Letzterer bethätigt hier also als Schützer des Rechtes auch die zweite Seite des Himmelsgottes. Der noch später in Rom verehrte Dius Fidius[1]) und der mit ihm identische und darum auch im Cult vereinte sabinische Semo Sancus sind einfach der als Genius in Aktion tretende Jupiter.

Endlich hat in dem indogermanischen Urmythus der Sieg des Lichts über die Finsternis die Befruchtung der Erde zur Folge, wie denn überhaupt in allen Religionen dieses Stammes der Himmel oder das Licht als das zeugende, die Erde als

[1]) cf. Wissowa bei Roscher M. L. p. 1189.

das empfangende Prinzip einander gegenüberstehen. Während aber bei den Griechen Zeus als Vater aller Götter und Menschen gilt, tritt bei den Italikern hier wieder für den Jupiter sein Genius in die Erscheinung. Dieser geht mit der Erdgöttin eine Verbindung ein, wie der Mythus vom Herkules und der Acca Larentia[1]) beweist, ferner mit der Juno, der weiblichen Lichtgottheit. Auch wird er in der Sage zum Vater mehrerer Könige[2]) und Ahnherr von Geschlechtern, endlich der abstrahierenden Denkweise der Römer zufolge nach dieser Seite hin zum Vertreter des zeugenden Prinzips im Manne überhaupt.

Die Ansicht Birts[3]) dass die Personalgenien die älteste Erscheinung des Genienglaubens gewesen sind, ist also dahin zu modifizieren, dass das personifizierte Numen des obersten Gottes, welches ursprünglich den Inhalt des Genius ausmacht, allmählich zu einem blossen Begriff zusammenschrumpft und als solcher im Individuum weiterwirkend gedacht wird.

Bei den bisherigen Erklärungsversuchen des menschlichen Genius ist immer der Fehler gemacht worden, dass die eine Seite desselben, nämlich der Zeugungstrieb auf Kosten der anderen zu stark in den Vordergrund gestellt wurde, wodurch das Gesammtbild unklar geworden ist. So kommt Birt[4]) zu der einseitigen Erklärung, der Genius sei ursprünglich und in erster Linie das zeugende Prinzip im Manne. Diese Seite des Genius trat allerdings immer am greifbarsten in die Erscheinung, im allgemeinen ist aber die geistige Substanz des menschlichen Genius dieselbe, die schon den Inhalt des göttlichen Genius ausmachte. Lichtspender,

[1]) Macrobius Sat. 1. 10. 12.
[2]) Litt. bei Roscher R. M. Art. Hercules p. 2290 ff.
[3]) Roscher. Myth. Lex. Art. Genius p. 1617. 51.
[4]) a. a. O. p. 1615. 6 ff.

Vertreter des Rechts und Erzeuger der Fruchtbarkeit war der Jupiter-Genius, dem entsprechen der Lebens- oder, wie Birt[1]) es ausdrückt, der Glückseligkeitstrieb, der moralische Trieb und der Zeugungstrieb, als Grundlagen des menschlichen Genius. Es sind also die das menschliche Leben in hervorragendem Masse bestimmenden Elemente aufgefasst als Ausfluss des höchsten göttlichen Numen.

Von diesem Gesichtspunkte aber ausgehend, dass der Genius der göttliche Funke ist, der in dem Menschen lebt, musste man leicht dazu kommen, sich den Genius in der Auffassung zu einer Schutzgottheit verdichten zu lassen. Derselbe Prozess liegt, wie wir gesehen haben, bei der Fortuna vor, nur dass hier nicht von einer Gottesidee, sondern von einem dem praktischen Leben entnommenen Begriff ausgegangen war. Es zeigt sich denn auch in der Weiterentwicklung des Geniusglaubens eine grosse Verwandtschaft mit der Fortunaidee.[2]) Von dem Individuum wird der Genius übertragen auf die Familie, den Staat, gewisse Collegia, das Heerwesen, einzelne Stände und endlich sogar auf Lokalitäten, immer in der Bedeutung einer Schutzgottheit.

Was die Juno betrifft, die bekanntlich entsprechend dem Genius der Männer den Frauen zugeteilt wurde, so stimme ich mit Ihm[3]) überein, dass sie nicht so ursprünglich ist wie jener. Vielmehr ist sie erst das Resultat einer logischen Folgerung, indem man sich daran erinnerte, dass der Jupiter Genius mit der Juno in Verbindung getreten war und nun dieses weibliche Gegenstück desselben auch auf das weibliche

[1]) a. a. O. p. 1615. 60.

[2]) Die Reihenfolge der Objekte bei den Erweiterungen des menschlichen Genius ist ganz dieselbe wie bei den Erweiterungen der Fortuna.

[3]) Roscher. Myth. Lex. II. p. 615. 52 ff. Art. Junones.

Individuum übertrug. Die Ansicht Roschers[1]), dass sich die Idee von weiblichen Genii oder Junones aus den Funktionen der Juno als Göttin der Entbindungen und Hochzeiten entwickelt habe, ist also aus dem oben schon erwähnten Grunde zu verwerfen, weil sie zu einseitig nur von der geschlechtlichen Seite des weiblichen Genius ausgeht. Ebenso liegt in der Annahme Roschers[2]), dass in dem ehelichen Verhältnis zwischen Hercules und Juno, die einheitlich zusammengefassten Genii der Frauen, den einheitlich zusammengefassten Genii der Männer gegenübergestellt seien, eine Verkennung des Mythus, der vielmehr als Niederschlag eines ἱερὸς γάμος zwischen dem Jupiter-Genius und der Juno aufzufassen ist.

Eine merkwürdige Erscheinungsform des Genius, die bisher eine genügende Deutung nicht gefunden hat, habe ich noch bei Seite gelassen, nämlich den Genius und die Juno einzelner Gottheiten, die uns Inschriften, sowie einige Schriftstellerzeugnisse überliefern. Auch die letzte Erklärung von Birt[3]), der hier griechischen Einfluss erkennt, welcher die völlige Menschenähnlichkeit auch der römischen Götter bewirkt habe, auf die man dann einfach den menschlichen Genius übertragen habe, scheint mir nicht das Richtige zu treffen; jedenfalls stimmt sie schlecht zu meiner Erklärung des menschlichen Genius, als der göttlichen Substanz im Menschen, die sich zu einer Schutzgottheit verdichtete, da diesen auf Gottheiten zu übertragen widersinnig gewesen wäre.

Vielmehr glaube ich, dass wir es hier noch mit einer Erinnerung an die ursprüngliche Bedeutung des Jupiter-Genius als des in Aktion tretenden Jupiter zu thun haben.

[1]) Roscher. Myth. Lex. II. p. 594. 47 ff. Art. Juno.

[2]) ebenda.

[3]) a. a. O. p. 1619. 11 ff.

Wenn auch wahrscheinlich unter griechischem Einfluss mit der Zeit die Person des Jupiter selbst immer mehr in den Vordergrund getreten war und der Genius auf den Menschen übertragen wurde, so ist die ursprüngliche Form desselben, die sich, wie wir gesehen haben, in Resten auch noch in dem Cult des Dius Fidius Semo Sancus erhalten hat, nicht verloren gegangen, sondern allmählich vom Jupiter auch auf andere Gottheiten übertragen worden, um sie wie jenen in ihrem Wirken noch besonders zu kennzeichnen.

Diese Form würde sich dann decken mit einer anderen, die uns in einer grossen Anzahl von Inschriften erhalten ist. Wir finden hier nämlich Weihungen an das Numen der verschiedensten Gottheiten, denen sich in vielen Fällen solche an den Genius oder die Juno derselben Gottheiten gegenüberstellen lassen. So entspricht dem Numen des Jupiter (C. I. L. II. 3327) der Genius Jovis (C. I. L. I. 603. II. 2407), dem Numen des Aesculap (C. I. L. III. 972, 974) der Genius Asclepii (Orelli 1731), dem Numen des Mercur (C. I. L. IX. 5742), der Genius des Mercurius Alannus (Orelli 5866), dem Numen des Apollo (C. I. L. V. 5514), der Genius des Apollo (Creuzer, D. Schriften II. 2, 361), dem Numen der Victoria (C. I. L. VIII. 9017, 4483) der Genius Victoriae (C. I. L. II. 2407) dem Numen der Virtus (VIII. 1843), die Juno Virtutis (Bonn, Jahrb. 87 p. 214) und der Genius Virtutis (C. I. L. II. 2407) dem Numen der Isis (C. I. L. X. 5387) die Juno Isidis (C. I. L. IX. 5179). Endlich haben wir (C. I. L. XIV, 3565) den verstärkten Ausdruck Genius Numinis Priapi für Genius Priapi bei Petron Sat. cap. 21.[1])

[1]) Ausdrücke wie Genius Virtutis C. J. L. II 2407 und Genius Junonis Sospitae Martianus Cap. I. 53. scheinen mir ein Beweis dafür, dass auch bei dem Genius der Gottheiten erst später das weibliche Gegenstück des Jupiter Genius für die Göttinnen herangezogen ist.

Auch zwei Schriftstellerzeugnisse möchte ich anführen, um das Verhältnis von Numen und Genius in das richtige Licht zu setzen. Es ist das einmal eine Stelle des Horaz c. 4, 5, 34, wo er auf die Bildwerke an den Compita, die den Genius des Augustus zwischen zwei Laren darstellten, anspielend sagt „et Laribus tuum miscet numen". Ferner eine Stelle des jüngeren Plinius, Paneg. cap. 52, an den Traian gerichtet, wo es heisst „simili reverentia, Caesar, non apud Genium tuum bonitati tuae gratias egi, sed apud numen Jovis O. M. pateris."

Hinsichtlich dieser beiden Stellen muss von dem Genius des Imperator erwähnt werden, dass, wenn derselbe ursprünglich auch nur eine Form des menschlichen Genius ist, nämlich das geistige Element im Imperator als Schutzgottheit des Volkes aufgefasst, doch bald die Vergötterung der Person des Cäsar dahin führte, auch seinen Genius häufig durch den Begriff Numen zu ersetzen.

Eine Verwandtschaft der Begriffe Numen und Genius im römischen Cultus ist schon Preller[1]) nicht entgangen, er will aber im Genius der Gottheit eine Lokalisierung derselben ausgedrückt finden, wie er auch glaubt[2]), dass der Begriff Numen vor allem bei untergeordneten Gottheiten gebraucht worden sei. Beides scheint mir nicht zutreffend, sondern ich sehe, wie gesagt, in dem Genius wie in dem Numen einer Gottheit einfach eine schärfere Präzisierung ihres Wirkens sich ausdrücken.

Ich hatte erwähnt, dass wahrscheinlich durch griechischen Einfluss die Person des Jupiter selbst in den Vordergrund trat und zwar konnte dieses um so leichter geschehen, weil die Griechen den Genius Jovis, d. h. das personifizierte

[1]) Röm. Myth.[2] p. 75.
[2]) ebenda p. 53.

Numen des Jupiter von diesem loslösten und mit ihrem Herakles identifizierten, ein Beispiel, in welchem ihnen die Italiker, wie die Mythen zeigen, folgten. So ist denn auch auf den uns erhaltenen Monumenten, die Reifferscheid[1]) auf den Genius bezogen hat, dieser in der Form des griechischen Herakles, nämlich mit Löwenfell und Keule dargestellt. Die Frage, ob durch diesen griechischen Typus ein altitalischer des Genius Jovis abgelöst ist, muss noch unbeantwortet bleiben. Man hat auf einen solchen wohl aus der Darstellung der Juno in der Verbindung derselben mit dem Hercules Genius einen Rückschluss machen und für letzteren das Bocksfell dem Ziegenfell der Juno entsprechend in Anspruch nehmen wollen. Ich glaube jedoch, dass diese der Juno geläufige Kleidung in jenen Monumenten nur als Gegenstück zu dem Löwenfell des Hercules gewählt ist.

Des menschlichen Genius konnte sich die Kunst natürlich erst bemächtigen, nachdem der Inhalt desselben, nämlich die göttliche Substanz im Menschen sich zu einer Schutzgottheit verdichtet hatte, die Annäherung an die Fortuna also bereits eingetreten war. Ich glaube denn auch, dass von dieser das Füllhorn auf den Genius übertragen worden ist. Die Bedeutung des Attributs musste hierbei natürlich eine gewisse Veränderung durchmachen. In der Hand der Fortuna war das Symbol des materiellen Überflusses zum Symbol des Glücks geworden. An die Stelle des Glückbegriffs tritt aber beim Genius, wie gesagt, das Göttliche im Menschen als Ausgangspunkt für die Idee der Schutzgottheit, und dieses, oder etwas anders ausgedrückt, das geistige Element im Gegensatz zum physischen, ist es, was sich in dem Füllhorn

[1]) Annal. 1867 p. 352 ff.

des Genius ausdrückt. Es ist dies eine Anwendung des Füllhorns, die sich in der griechischen Kunst nicht findet, sondern wie die Gestalt des Genius selbst echt italisch ist.

Es fragt sich nun, welche Form des menschlichen Genius als Ausgangspunkt der künstlerischen Darstellung anzunehmen ist. Birt[1]) meint, dass man zur Darstellung in menschlicher Gestalt vielleicht zuerst bei den Stadtgenien gelangt sei und zwar gewiss mit Hilfe griechischer Künstler. Dann fährt er fort: „Derjenige Roms stand nahe dem Tempel der Concordia und zwar als Mann, bärtig, in den Händen Füllhorn und Stab (Dio 47,2, 50,8; vgl. die älteren Münzen, Eckhel. doctr. numm. 5 p. 181. 7 p. 97)". In den beiden Stellen des Dio Cassius ist nur von dem Tempel des Γένιος τοῦ δήμου nahe dem Tempel der Concordia die Rede. Was dagegen die älteren Münzen betrifft, die den erwähnten Typus des Genius aufweisen sollen, so liegt hier eine Ungenauigkeit Prellers, dem Birt einfach gefolgt zu sein scheint, vor. Preller[2]) sagt, die ältere Form des Genius Populi Romani findet sich auf Münzen der Gens Cornelia (Lentuli Spintheris) mit der Inschrift G. P. R. und der früheren Kaiser. Als Beispiele führt er an die Münzen Eckhel D. N. 5 p. 181 und 7 p. 97 fälschlich für 6 p. 97. Die Beschreibung Eckhels lautet im ersten Falle bei einer Münze des Cn. Lentulus nicht des P. Lentulus Spinther „caput barbatum, diadematum prone sceptrum" inscr. G. P. R., im zweiten Falle bei 2 Münzen des Augustus „caput barbatum diadematum prominente retro sceptro" und „caput iuvenile imberbe, juxta cornucopia", auf beiden die Inschrift Genius P. R.

Bd. 5 p. 183 führt Eckhel dann eine Münze des P. Lentulus Spinther an, deren rückseitige Darstellung er

[1]) a. a. O. p. 1625. 4. ff.

[2]) Röm. Myth.[2] p. 569 Anm. 1.

beschreibt vir barbatus, velatus seminudus, sedens in sella curuli, d. cornucopiae s. hastam, et d. pede globo insistens coronatur ab advolante Victoria. Diese inschriftlich nicht bezeichnete Figur deutet Eckhel sich stützend auf die Münze des Cn. Lentulus auf den Genius P. R.

Der von Preller und Birt angeführte Typus des Genius populi Romani findet sich also auf keiner der angeführten Münzdarstellungen.

Dieser Γένιος τοῦ δήμου, dessen Tempel Dio Cassius erwähnt, ist aber ebensowenig eine Stadtschutzgottheit im griechischen Sinne wie die Dea Roma. War diese „der abstrakte Begriff der Wirklichkeit des Staates in seinem politischen Leben", so ist jener die Summe der geistigen Elemente in den einzelnen Bürgern auf den Staat bezogen und als Schutzgottheit desselben verkörpert. Ebenso erkläre ich auch die Inschrift des alten Schildes auf dem Capitol genio urbis Romae sive mas sive femina[1]), wo letzterer Zusatz übrigens kein Beweis für das hohe Alter der Inschrift, insofern man über das Geschlecht der Gottheit noch nicht ins Klare gekommen wäre, sondern einfach eine bei nicht völlig scharf umrissenen Gottheiten gebräuchliche liturgische Formel ist.

Der Genius Populi Romani ist also nur eine Erweiterung des Personalgenius, nicht aber die nächstliegende, denn das ist unzweifelhaft der Genius des Hausherrn, den ich auch als Ausgangspunkt der künstlerischen Darstellung annehmen möchte. Der Personalgenius in seinem ursprünglichen Sinne war, wenn er auch sicherlich schon den Begriff der Schutzgottheit in sich trug, doch noch zu individuell für eine künstlerische Gestaltung, der Hausherr ist aber nicht nur

[1]) Serv. V. A. II. 351.

Individuum, sondern auch Oberhaupt der Familie, und der Genius des letzteren, d. h. das geistige Element in ihm, konnte als Schutzgottheit des Hauses aufgefasst und künstlerisch dargestellt werden.

Auf zahlreichen pompejanischen Wandgemälden[1]) ist uns der Genius des Hausherrn mit oder ohne Porträtzüge zwischen den zwei Lares familiares stehend erhalten. Wenn diese Monumente auch, wie Wissowa[2]) aus der Doppelzahl der Lares familiares schliesst, in die Zeit nach der Augusteischen Reform des Larencultes fallen und die Gruppe wahrscheinlich eine Nachahmung des Genius Augusti zwischen den Lares compitales ist, so ist doch ohne Zweifel der Genius des Hausherrn eine weit ältere Schöpfung und der genius Augusti als des pater patriae erst aus jenem abgeleitet.

Es gilt jetzt den künstlerischen Typus des menschlichen Genius genau zu analysieren.

Der Genius des Hausherrn, den ich, wie gesagt, für den Ausgangspunkt einer künstlerischen Thätigkeit halte, trägt auf den pompejanischen Wandgemälden ständig in der Linken das Füllhorn. Schon weiter oben habe ich die Ansicht ausgesprochen, dass dasselbe von der Fortuna in ihrer gleichen Eigenschaft als Schutzgottheit entlehnt ist und das geistige Element, welches den Inhalt des menschlichen Genius ausmacht, versinnbildlicht. Ausser dem Füllhorn finden wir als weitere Charakteristica die Patera in der vorgestreckten Rechten und sehr häufig das schleierartig über dem Hinterkopf gezogene Gewand.

Was zunächst die Patera betrifft, so findet sie sich bei den Griechen wie bei den Römern, welche dieselbe ohne Zweifel aus der Kunst jener herübergenommen haben, nicht

[1]) Helbig. Wandgem. Nr. 31 ff. 44 ff. 60 ff. etc.
[2]) Roscher. Myth. Lex. II. p. 1882. 50 ff. Art. Lares.

stehend bei ein und derselben Gottheit, sondern ganz verschiedenen Gestalten zugeteilt. Es führen dieses Attribut, um einige Beispiele zu nennen, Hera, Demeter, Kora, Tyche, Agathodämon, bei den Römern Juno, der Genius, die Laren, Concordia, Bonus Eventus und auf den Münzen der Kaiserzeit eine ganze Reihe allegorischer Figuren. Es ergibt sich hieraus, dass die Bedeutung der Patera gerade wie die des Füllhorns eine allgemeinere gewesen sein muss, und zwar ist es klar, dass sie mit dem Begriff des Spendens zusammenhängt. Fraglich ist nur, ob die Gottheit hiebei als der gebende oder empfangende Teil zu denken ist. In diesem Punkte geben uns weder die Statuen, noch die Münzen eine genügende Antwort, wohl aber einige Reliefs. Ich weise hier noch einmal auf das bei der Behandlung der Tyche erwähnte von Schöne — Griechische Reliefs Taf. 26 Nr. 107 — publizierte Stück hin. Hier hält die sitzende Tyche in der ausgestreckten Rechten die Patera und vor ihr steht ein Sterblicher in der Haltung eines die Gottheit Verehrenden. Sollen wir nun annehmen, dass die Hand mit der Schale zum Empfang einer milden Gabe ausgestreckt war und daraus den Schluss ziehen, dass bei den Cultbildern dieses in die Patera Spenden wirklich gebräuchlich war? Mir erscheint dieser Gedanke so absurd wie möglich und daher eine andere Erklärung für die Patera wahrscheinlich. Ich hatte schon betont, dass das Füllhorn weniger die Handlung der Fruchtbarkeit und Segenspendens als den Zustand der Fruchtbarkeit und des Segens, der mit der Gottheit verbunden ist, versinnbildlicht. Hierzu bildet die Patera in der ausgestreckten Rechten der Tyche eine passende Ergänzung, indem sie das Segenspenden der Gottheit vortrefflich zum Ausdruck bringt. Noch deutlicher wird dieses bei einem zweiten Relief, welches ein Opfer an Demeter und Kora darstellt. Bau-

meister Abb. 457. Hier hält Demeter, augenscheinlich die Nachahmung eines Cultbildes, in der ausgestreckten Rechten die Schale. Neben ihr steht Kora, von links nähert sich ein Mann mit Frau und Kind einem Altar, um den Gottheiten ein Schweinsopfer darzubringen. Hier liegt in der ganzen Haltung der Demeter, vor allem aber in der Haltung der Patera deutlich der Sinn des freundlichen Segenspendens ausgedrückt. Etwas weiter ausgeführt haben wir diesen Gedanken bei der Statuette von Strawberry-Hill, Clarac 438 E, 786 F cf. Overbeck, Kunstmyth. 2, p. 460, wo die Demeter in der Rechten eine Schale trägt, auf welcher zwei Kornähren, die Gabe der Göttin, liegen.

Dass auch die Römer den Gedanken des Segenspendens der Patera in der Hand einer Gottheit zu Grunde legten, wird schon dadurch klar, dass wir auf manchen Darstellungen ausser der Gottheit noch einen brennenden Altar finden, auf welchen jene dann mit der Patera libiert, so z. B. Juno auf zwei Reliefs — Overbeck, Kunstmythol. 2, p. 132, ee u. ff. —. Es ist dies allerdings eine falsche Ausführung des Grundgedankens, indem hierdurch die Opferhandlung auf die Gottheit übertragen wird, aber sie war doch nur möglich, wenn der Grundgedanke des aus der Schale Spendens für die Gottheit vorhanden war. Nur für den menschlichen Genius und seine Ableitungen war die Erweiterung des Spendens zum Opfern zulässig, weil er ursprünglich das Geistige im Menschen sich allmählich zu einer Schutzgottheit verdichtete, die eine Art von Zwischenstufe zwischen den höchsten Göttern und den Menschen bildete.[1]) So drückt also die

[1]) Dasselbe gilt übrigens auch von den mit dem Genius im Hauscult verbundenen Gottheiten, dem lar familiaris, der Vesta und den Penaten. Auch Vesta findet sich auf Wandgemälden, auf einen Altar spendend (Mon. Inst. III 6 a) ebenso einmal Jupiter, der hier als Penat zu fassen ist

Patera in der Hand des Hausherrngenius seine Stellung gegenüber den Göttern, denen er spendet, aus, während das Füllhorn das Göttliche oder Geistige in ihm, das ihn zum Schutzgeist der Familie macht, versinnbildlicht.

Den Hinterkopf beim Opfern schleierartig zu verhüllen, war bekanntlich bei den Römern gebräuchlich und also auch für die Darstellung des spendenden Hausherrngenius am Platze.

Der Genius des Imperator schliesst sich in seiner künstlerischen Form eng an den des Hausherrn an, ebenso wie er sich inhaltlich aus demselben entwickelt hat. Das bekannteste Beispiel ist der Genius des Augustus — Statue im Vatikan Clarac 920, Nr. 2338. Von der Tiberiusstatue mit Füllhorn in Neapel Clarac 926 Nr. 2355 ist nach Clarac der Kopf modern. Weiter könnte man vielleicht hierherziehen die Statue der Sammlung Pembroke in Wilton House (Clarac 970 b 2501 e, Michaelis Ancient Marbles p. 670 Nr. 1 a) die bisher für einen Bonus Eventus des Füllhorns wegen gegolten hat, eine Deutung, der nach meiner Meinung die Gesammthaltung des Werkes widerspricht. Dargestellt ist ein Jüngling, bekleidet mit dem Himation, das den Oberkörper bis auf den linken Arm und Schulter, sowie das linke aufgestützte Bein frei lässt. In der Linken trägt er das Füllhorn, der rechte Arm fehlt. Der Kopf trägt allerdings keine

(Helbig Wandgem. Nr. 67). Als spezielle Beschützer des Hauses nehmen auch sie eine Mittelstellung zwischen den Menschen und den übrigen Göttern ein, denen sie zu gunsten des Hauswesens opfern. In diesem Sinne ist der Ausdruck Reifferscheids (Annali 1863 p. 130) „dii maiores“ im Gegensatz zu Vesta, Genius, Laren, Penaten, den Prenner (Philologus 24 p. 256) bekämpft, wohl zu verteidigen, und giebt es „Mittelwesen zwischen Gott und Mensch,“ wobei allerdings der Begriff „Götter höherer und niederer Ordnung“ ganz aus dem Spiel bleibt (gegen Prenner p. 257).

ausgesprochenen Porträtzüge, aber man könnte hier an den idealisierten Genius eines Imperators vielleicht mit Anlehnung an eine Gottheit wie etwa Apollo denken.[1]) In derselben Weise deute ich die Statue im Konservatorenpalast (Bullet. archeol. munic. 10, 1882, Taf. 18, 19) auf die weiter unten noch zurückgekommen werden muss.

Der Genius des römischen Volkes ist uns nur auf Münzen erhalten und zwar auf denen der älteren Zeit allein der mit einem Diadem geschmückte Kopf, neben dem sich ein Attribut wie Scepter oder Füllhorn zeigt. (Eckhel D. N. 5, 181; 6, 97 u. 98). Der Rückschluss aus diesen Darstellungen auf ein Standbild des Genius Populi Romani bleibt immer ein willkürlicher und die sitzende Figur auf der Rückseite der Münze des P. Lentulus Spinther[2]) ist keineswegs als Genius des römischen Volkes gesichert, sondern kann ebenso gut den Genius eines siegreichen Feldherrn darstellen.

Auf den späteren Kaisermünzen erscheint der Genius populi Romani in ganzer Figur als Jüngling, doch ist der Typus desselben kein ganz feststehender, wenn auch Füllhorn und Patera die bevorzugten Attribute gewesen zu sein scheinen. So führt er z. B. auf einer Münze des Vespasian (Cohen Méd. Imp. 93) Schale und Kranz; auf einer Münze des Hadrian (Cohen 259) steht er mit Füllhorn und Schale neben einem brennenden Altar. Auf einer Münze des Antoninus Pius (Cohen 152) erscheint er mit Scepter und Füllhorn, auf Münzen des Diocletian endlich mit Füllhorn

---

[1]) vgl. auch die Münze Cohen Méd. Imp. Commodus Nr. 63, wo der Genius des Commodus mit Füllhorn und Patera dargestellt ist und daneben die Attribute des Herakles.

[2]) Eckhel. D. N. V. p. 183.

und Schale, den Modius auf dem Haupte (Eckhel D. N. 8, p. 8).[1])

Eine ganz besondere, erst spät sich findende Erweiterung des Personalgenius ist der sogenannte Ortsgenius, mag er in der allgemeinen Form als genius hujus loci oder bestimmter als Genius gewisser Lokalitäten auftreten — vergl. die Inschriften bei Roscher Myth. Lex. p. 1621 Art. Genius. Man muss sich nämlich hüten, hier an Lokalpersonifikationen zu denken, es ist vielmehr ein bestimmtes Verhältnis des Menschen zu den Örtlichkeiten, welches den Hintergrund dieser Genienschöpfung bildet. In dem Augenblick, wo der Mensch mit einem Ort in Verbindung tritt, erhält dieser für ihn einen Genius, den er als den genius huius loci verehrt. Sowie irgendwo ein Werk menschlicher Hand entsteht, sei es ein domus, ein vicus, ein pagus, ein theatrum, eine curia, horrea, thermae u. s. w., sogleich wird für diese Schöpfungen ein Genius als Ortshüter angenommen. Auch Weihungen an den genius fluminis (C. I. L. 8, 9749) und huius montis (C. I. L. 8, 9180) sind als Ausdruck eines bestimmten Verhältnisses eines Menschen zu der Örtlichkeit des Flusses oder Berges aufzufassen. Interessant ist die Inschrift auf einem Wandgemälde von Herculanum (Baumeister I p. 593) genius huius loci montis als die richtigere Form für genius huius montis. Der innere Grund für eine solche Erweiterung der Geniusidee liegt in dem zunehmenden Verfall der religiösen Auffassung. Es kommt in jener ein gewisses Ängstlichkeitsgefühl zum Ausdruck. Der Mensch fühlt sich nicht mehr sicher genug in dem Bewusstsein seines eigenen Genius, d. h. des göttlichen Elements in ihm, sondern versichert

[1]) vgl. die Darstellung des Genius von Lyon auf einer Münze des Albinus. Cohen Méd. Imp. 22 mit Mauerkrone, Füllhorn und Scepter.

so zu sagen auch seine Umgebung bei einer ähnlichen höheren Macht.

Es ist dies ein Punkt, in dem die Geniusidee völlig mit der Fortunaidee zusammenläuft. Vgl. das Beispiel eines Altars mit den Inschriften Fortuna conservatrix horreorum und genius conservator horreorum Galbianorum (C. I. L. 6. 236)[1]). Die Fortuna war, wie wir gesehen, mit der Zeit immer mehr zu einer Schutz- und Glücksgöttin des einzelnen Menschen geworden und wurde als solche von ihm, gerade wie der Genius, sein geistiges Ich, auf seine örtliche Umgebung übertragen.

Zur künstlerischen Darstellung des Ortsgenius hat die Schlange gedient, welche im Hause ihrer zeugenden Kraft wegen, die ja auch eine Hauptseite des Genius ausmacht, zum Symbol desselben geworden zu sein scheint. Als Beispiele können das schon erwähnte Wandgemälde aus Herculanum sowie ein anderes aus Pompeji (Baumeister II p. 811) dienen. Auf letzterem erscheint im untern Streifen ein Flussgott mit Urne im Schilf gelagert, über ihm ringelt sich eine gewaltige Schlange. Nach meiner Meinung haben wir in dieser nicht den genius loci als Sinnbild des Erdbodens, sondern den genius huius loci fluminis im Gegensatz zu dem Flussgott zu erkennen.

Wahrscheinlich ist man aber, vor allem wo es sich um Gebäude oder ähnliches handelt, auch zur menschlichen Darstellung des Ortsgenius gelangt[2]), ebenso wie man die Orts-

[1]) Unter demselben Gesichtspunkte, nämlich identisch mit einer Fortuna loci, ist auch die Gestalt der Tutela zu betrachten. Vgl. die Inschriften C. J. L. II 2991 genio tutelae horreorum, C. J. L. II 3021 Deo Tutel. Genio loci, C. J. L. VI. 216. Genio et Fortunae Tutelaequae hujus loci cohortium praet. etc. u. das Relief im Vatikan. Annali 1866 Taf. K.

[2]) Vgl. die Darstellung des Bonus Eventus mit Füllhorn und Schale als Genius des Ackerbodens, allerdings eine Verallgemeinerung gegenüber dem genius huius loci.

fortunen darstellte. Auf den Nebenseiten des schon erwähnten Altars (C. I. L. 6. 236) erscheinen der Genius und die Fortuna horreorum mitt Füllhorn und Steuerruder. Umgekehrt wird auch die Fortuna loci den gewöhnlichen Typus des Genius angenommen haben. So und nicht als Glücksgöttin möchte ich nämlich die weibliche Gestalt neben der Roma auf dem von Gerhard[1]) besprochenen Vatikanischen Relief deuten. Sie trägt in der Linken das Füllhorn, mit der Rechten libiert sie aus einer Patera auf einen brennenden Altar, ein Vorwurf, der für die allgemeine Fortuna, vor allem wo es sich nicht um einen Münztypus, sondern wie hier um ein Tempelbild handelt, kaum am Platze ist.

Auch bei der Behandlung der künstlerischen Darstellung des Genius komme ich wie bei der Entwicklung der Geniusidee an letzter Stelle auf den Genius und die Juno einzelner Gottheiten zu sprechen. Wenn diese, wie wir gesehen, durch Inschriften und Autorenstellen bezeugte Erscheinungsform des Genius auch in der bildenden Kunst zum Ausdruck kommen sollte, so brauchte zu diesem Zwecke die betreffende Gottheit nur mit dem Füllhorn ausgestattet zu werden.

In der That finden sich auch einige Beispiele, wo Gottheiten, welche sonst kaum mit dem Füllhorn verbunden werden, dieses Attribut führen.

Es sind dies zuerst die drei Hygieastatuen bei Clarac 557, 1186 A—C, sowie die Statuette im Archäologischen Institut zu Rom (Matz-Duhn Nr. 890). Alle vier halten in der Rechten ein Napf, aus dem sie eine Schlange tränken, also das gewöhnliche Hygieamotiv, in der Linken aber ein Füllhorn.

Hieran schliessen sich einige Dianastatuen, die erste in der Münchener Glyptothek, die zweite in Madrid und endlich

[1]) Archäolog. Zeitg. 1847 Taf. IV. p. 49 ff.

eine aus der Sammlung Torlonia I. Clarac 452 . 826. Alle drei sind durch das Köcherband, welches über ihre Brust läuft, als Dianen gekennzeichnet und tragen in der Linken ein Füllhorn.

Weiter gehört hieher eine kleine Anzahl von Statuen, die durch die Haltung des rechten Armes, mit dem sie leicht das Obergewand an der Seite heben, als Spes charakterisiert sind und in der Linken das Füllhorn führen. Beispiele Clarac 452 . 829; 768 . 1902; 768a . 1902a.

Endlich erwähne ich noch die Marmorstatue im Conservatorenpalast (Bullet archéol. munic. X. 1882 Taf. 18, 19) mit der Aegis über der rechten Schulter und dem Füllhorn in der Linken, in welcher der Herausgeber den Genius Jovialis erkennen will, und eine Flügelfigur aus Bronze (Mon. dell. Inst. 8 . 12 Nr. 11) übereinstimmend mit einer Bronze (Mus. Borb. XII, Taf. 24), wohl beide Male eine Viktoria, die schwebend in beiden Händen ein Füllhorn trägt.

Lange Zeit bin ich versucht gewesen und wurde in dieser Ansicht auch von Prof. v. Brunn unterstützt, diese Füllhorn tragenden Gestalten mit den oben erwähnten Inschriften in Verbindung zu bringen und in ihnen den Genius oder die Juno der einzelnen Gottheiten zu erkennen. In Betracht kommen hier die Inschriften numini Dianae sacrum (C. I. L. 6. 36 77) Numini Aesculapi et Hygieae etc. sacrum (C. I. L. 3. 974). Jovis Genio (Orelli 2488 C. I. L. 2. 2407) Victoriae genio (C. I. L. 2. 2407) numini sancto Victoriae victricis (C. I. L. 8. 9017). Allmählich bin ich aber von dieser Ansicht immer mehr zurückgekommen und zwar nicht so sehr auf grund der Monumente, als veranlasst durch die Bedeutung, die sich mir für den Genius oder das Numen einer Gottheit ergeben hat. Für mich drückt sich, wie gesagt, in dieser Erscheinungsform, die auf die Urbedeutung des Genius, als des in Aktion

tretenden Jupiter, zurückgeht, nur eine schärfere Präzisierung des göttlichen Wirkens aus.

Eine derartige Differenzierung der Gottheit macht der tiefen religiösen Auffassung der Römer alle Ehre, und die Tendenz derselben, die Gottheit dem Menschen näher zu bringen, liegt klar zutage; auf die bildende Kunst d. h. das plastische Götterbild ausgedehnt, würde sie dagegen absurd erscheinen, weil letzteres in seiner menschlichen Gestalt schon an sich, besser als durch irgendwelche andere Kennzeichen, wie es Attribute sind, in seinem Verhältnis zu den Sterblichen gekennzeichnet wird. Ausserdem würde die Übertragung des Füllhorns von dem menschlichen Genius bei dem es zur Bezeichnung des geistigen Elements im Gegensatz zum körperlichen dient, auf den Genius einer Gottheit, dessen Bedeutung eine ganz andere ist, schwerlich am Platze sein.

Nun ist auch speziell bei den erwähnten Monumenten hinsichtlich der Geniusbedeutung allerlei bedenklich, während sich andererseits fast in allen Fällen das Füllhorn leicht in anderer Weise deuten lässt.

Die vier Hygieastatuen hatte ich bereits im zweiten Teil dieser Untersuchung erwähnt, und dabei die Vermutung ausgesprochen, dass sie vielmehr die Göttin Salus darstellen, auf deren künstlerische Ausgestaltung die Fortuna und die Hygiea eingewirkt haben.

Was dann die drei Dianastatuen betrifft, so ist an dem Münchener Exemplar das Füllhorn sicher modern, so dass es schon aus der Reihe herausfällt. Damit wird aber auch das zweite Stück der Sammlung Torlonia verdächtig, über deren Restaurierung auch bei Clarac nichts verlautet. Bei dem dritten Stück in Madrid endlich ist allerdings nach Hübner das Füllhorn antik, ebenso aber das obere Stück

des Steuerruders in der Rechten der Gottheit. In diesem Falle hätten wir aber eine Diana Fortuna vor uns, d. h. eine der Isis Fortuna analoge Schöpfung, Auswüchse der synkretistischen Richtung der Kaiserzeit.

Bei der Göttin Spes tritt auch auf den Münzen der Kaiserzeit[1]) das Füllhorn als Attribut auf. Die Münzen allein genügen allerdings nach meiner Meinung nicht, um hinsichtlich des Füllhorns einen Rückschluss auf Statuen zu machen, weil dasselbe auf jenen mit der Zeit ungefähr allen Gottheiten zugeteilt wird, aber Preller[2]) hat mit Recht auf den Zusammenhang hingewiesen, in welchem Spes und Fortuna stehen und durch den das Füllhorn in der Hand der ersteren eine genügende Erklärung findet.

Das Füllhorn in der Hand der Viktoria endlich kann nicht als ein Attribut derselben aufgefasst werden, wie schon die ganze Haltung desselben ergiebt. Die Göttin ist vielmehr nur eine Mittelperson, die das Füllhorn in höherem Auftrage seinem Bestimmungsorte zuführt.

Nicht so leicht lässt sich dagegen für die Marmorstatue im Conservatorenpalast mit Füllhorn und Aegis über der linken Schulter eine Erklärung finden, denn auch die Vermutung Helbigs[3]), der sich ebenfalls gegen die Deutung als Genius Jovis ausspricht, dass vielmehr wahrscheinlich ein Genius des Heeres dargestellt sei, scheint mir gesucht, da derselbe jedenfalls völlig bewaffnet dargestellt wäre, etwa wie der Genius Italiae auf oskischen Münzen[4]). Ich möchte hier am ehesten wie bei der Statue Clarac 970b 2501e den idealisirten Genius eines Imperators, mit Anlehnung an den

[1]) Cohen. Méd. Imp. Hadrian 492.
[2]) Röm. Myth.[2] p. 618.
[3]) Führer. I Nr. 556.
[4]) Friedländer. Osk. Münzen Taf. 9. 1.

Apollo, dem die ganze Haltung sowie auch der Kopf der Statue entspricht, erkennen.

Wir haben also das negative Resultat erhalten, dass wir unter den Füllhorn tragenden Gestalten den Genius oder die Juno irgend einer Gottheit nicht suchen dürfen, weil die Darstellung derselben in der bildenden Kunst sich nicht mit dem in ihnen enthaltenen Gedanken vereinbaren lässt.

Vielleicht ist es hier am Platze, die immer noch offene Frage nach der Bedeutung zahlreicher Bronzestatuetten [1]) mit Füllhorn und Patera zu berühren. In dieselbe Gruppe sind auch zahlreiche Marmorstatuen [2]) zu rechnen, bei denen allerdings nur sehr selten die Patera erhalten, in den meisten Fällen aber wohl richtig ergänzt ist.

Was die bisherigen Deutungen betrifft, so erkannte man hier meist eine Juno Augustae oder die Juno einer andern angesehenen Persönlichkeit. Overbeck will dagegen, gestützt auf eine Münze der Sabina [3]), die eine Frau mit Patera und Füllhorn und die Inschrift Junoni Reginae zeigt, hier schlechthin die Göttin Juno erkennen. Eine dritte Deutung auf Concordia, die auf den Münzen der Kaiserzeit meist mit Patera und Füllhorn ausgezeichnet ist, giebt von Sacken [4]) und ihm schliesst sich, wenn ich ihn recht verstehe, auch Engelhard [5]) an. Unentschieden lässt Peter [6]) den Fall.

Die Deutung auf die Juno oder den weiblichen Genius einer bestimmten Person, wie z. B. einer Kaiserin ist nach

[1]) Beispiele: Antichità di Ercolano VI Taf. 4, Denkm. d. a. Kunst II. Nr. 58. Sacken. Wiener Bronzen Taf. 36. 1. u. Taf. 16. 2, wo die Patera augenscheinl. verloren gegangen ist.

[2]) Beispiele in grosser Anzahl bei Clarac., Matz-Duhn u. Dütschke.

[3]) Kunstmythologie II p. 122.

[4]) Wiener Bronzen p. 87.

[5]) De personif. quae in poesi atque arte Rom. inveniuntur p. 56.

[6]) Roscher Myth. Lex. p. 917. Art. Concordia.

meiner Meinung nur zulässig, dann aber sehr am Platze, wo Porträtzüge vorhanden sind, so bei der Statue der älteren Faustina (Mon 6/7 84. 3), die Köhler[1]) auch für eine Juno Faustinae erklärt hat.

Gegen diese Deutung hat sich Engelhard[2]) gewandt, der hier lieber eine Concordia Augusta erkennen will, weil auf den Münzen der älteren Faustina häufig Concordia mit Füllhorn und Patera dargestellt ist. Die Ansicht Köhlers scheint mir weit entsprechender und auch gut zu verteidigen zu sein. Die Gemahlin des Antoninus Pius wurde nach ihrem frühen Tode consecriert und als Diva Augusta in Tempeln und Statuen verehrt. Eine hiefür übliche Form, wie es scheint, ersehen wir aus einer Münze der Clandia (Cohen Méd. Jmp. Nr. 1), die eine in einem Tempel sitzende Frau mit Füllhorn und Patera und die Inschrift Diva Poppaea Augusta zeigt. Das Diva Augusta ist aber dem Sinne nach identisch mit einem Juno Augustae, weil der Genius oder die Juno eines Individuums das in ihm vorhandene geistige Element versinnbildlicht, das nach dem Unsterblichkeitsglauben der Römer den Tod des Körpers überdauert und nach demselben göttliche Ehren geniesst als Schutzgottheit des Volkes, gleichwie der Genius des lebenden Imperators.

Wo aber keine Porträtzüge vorhanden sind, reicht diese Deutung ohne Zweifel nicht aus. Hier nun mit Overbeck auf grund einer Münze[3]) die wie er selbst zugiebt, keineswegs die regelmässige Gestaltung der Juno Regina wiedergiebt, einfach eine Juno erkennen zu wollen, scheint mir bedenklich, besonders da das Füllhorn ausser auf einem

[1]) Annal. 35. 1863 p. 450 ff.
[2]) a. a. O. p. 56.
[3]) Cohen. Méd. Imp. Sabina Nr. 5.

ganz späten Mosaik aus Siebenbürgen (Arneth. Archäolog. Analekten Tafel 16) sich garnicht mit der Juno verbunden findet[1]). Auch die dritte Deutung auf Concordia nach den Münzbildern scheint mir nicht befriedigend, wenn auch ein direkter Einspruch gegen dieselben nicht erhoben werden kann. Denn wenn auch andere Gestalten wie z. B. Pax, Felicitas und Fortuna auf den Kaisermünzen ebenfalls Füllhorn und Patera führen, so sind doch diese Fälle im Verhältnis zu der grossen Menge der Concordiadarstellungen, welche fast immer mit jenen beiden Attributen ausgezeichnet sind, recht selten zu nennen. Dennoch halte ich es für bedenklich, aus diesem Grunde auch die zahlreichen Statuen und Statuetten mit Füllhorn und Patera für Concordien zu erklären, weil ich nicht glaube, dass jener Typus, unter dem sie erst auf den Münzen des Nero inschriftlich gezeichnet erscheint, für diese Gottheit erfunden ist. Nach meiner Meinung ist derselbe vielmehr erst auf sie übertragen, und damit komme ich zu einer neuen Deutung der genannten Monumente, die einen Mittelweg einschlägt, d. h. jede der früheren Erklärungen teilweise benutzt.

Wir haben gesehen, dass die Bedeutungen des menschlichen und des göttlichen Genius, obwohl sich jener aus diesem entwickelt hatte, bald auseinandergingen, indem ersterer sich zu einer Schutzgottheit verdichtete, in letzterem sich einfach die Intensität des göttlichen Wirkens ausdrückte. Natürlich erstreckt sich diese Erscheinung auch auf den weiblichen Genius, der, wie gesagt, analog dem weiblichen

[1]) Auf einer Lampe bei Bartoli Vet. Luc. II 10, die drei Capitolinischen Gottheiten darstellend, trägt Juno in der Rechten ein Füllhorn, in der Linken eine auf den Oberschenkeln ruhende Guirlande. Sollte das mir verdächtig erscheinende Stück wirklich antik sein, so ist wahrscheinlich eine Vermischung der Juno mit der Salus, die ja häufig mit den Capitolinischen Gottheiten verbunden wurde, vorgekommen.

Gegenstück des göttlichen Genius den Namen Juno empfing. Dagegen war bei ihm ein gewisser Zusammenhang mit der Göttin Juno unausbleiblich, weil diese Gottheit gerade wie die griechische Hera, ihrer einen Seite nach nämlich als Göttin der Menstruation, der Entbindung und der Ehe geradezu den Charakter einer Frauengottheit trägt. Es ist daher nicht unwahrscheinlich, dass, um diese Seite zum Ausdruck zu bringen, der Typus des weiblichen Genius, d. h. die Attribute Füllhorn und Schale, auf die Juno übertragen worden sind. Da ausserdem die Patera schon geläufiges Attribut der Juno ist, braucht nur an die Stelle des Scepters das Füllhorn gesetzt zu werden. Auch der Schleier und die Stephane, die wir an den in Frage kommenden Monumenten häufig bemerken, sind der Juno sonst eigentümlich. Auf diese Weise ist die Göttin dann nicht wie z. B. durch Wickelkind und Hebammenscheere als Geburtshelferin, sondern allgemeiner als Frauengottheit charakterisiert, ebenso wie die Bona Dea in der schon erwähnten Statue aus Albano [1]), deren nicht erhaltenes Attribut der Rechten ohne Zweifel die Patera war. Denn wie Juno aus einer Mondgöttin, so ist die Bona Dea, welche nach dem Mythus auch in einem Zusammenhang mit dem Hercules Genius steht, aus einer Göttin der natürlichen Fruchtbarkeit zu einer Frauengottheit geworden.

Wenn wir nun aber in diesen weiblichen Gestalten ohne Porträtzüge mit Füllhorn und Patera die Juno speziell als Frauengottheit erkennen, dürfen wir uns nicht wundern über die grosse Anzahl derselben, denn Weihungen an diese Göttin vor allem in kleinen Bronzen mussten etwas alltägliches sein.

[1]) Bullet. archeol. municip. VII. 1879 Taf. 23.

Besonders anführen möchte ich an dieser Stelle noch die Caeretanische Ara im Lateran (Mon. dell. Inst. 6. 13). Auf der einen Seite derselben ist in Relief eine weibliche Gestalt thronend mit Füllhorn und Patera dargestellt. Vor ihr stehen drei Frauen und drei Männer, je eine Gruppe bildend. Henzen will hier Fortuna oder Salus, Bendorf-Schöne Fortuna, Cavedoni Concordia sehen. Ich möchte auch hier die Frauengottheit Juno erkennen und zwar werde ich in dieser Meinung bestärkt durch die sechs vor der Göttin befindlichen Personen. Ohne Zweifel sehen wir hier keine blosse Verehrung, sondern eine nicht zu deutende dramatische Scene dargestellt, in welcher die Frauen die Hauptrolle zu spielen scheinen.

Aber auch den Münztypus der Concordia möchte ich mit der oben vorgebrachten Deutung der Füllhorn und Patera führenden weiblichen Gestalten in Verbindung bringen. Concordia ist, wie Peter[1]) richtig bemerkt, in der römischen Kaiserzeit hauptsächlich die Ehegöttin des kaiserlichen Hauses d. h. eine über das allgemeine Niveau erhobene Juno Juga oder Pronuba. Es ist daher nicht unwahrscheinlich, dass man den von der Zeit des Nero an gebräuchlichsten Typus der Concordia, nämlich einer Frau mit Füllhorn und Patera entlehnt hat von der Juno und zwar dann natürlich in ihrer Eigenschaft als Frauengottheit.

Vesta und die Laren.

In nahem Zusammenhang mit dem Genius des Hausherrn, wenn auch nicht der Idee nach, so doch im Cultus, stehen die Lares familiares und die Göttin Vesta, welche wir in einzelnen Monumenten römischer Kunst mit dem Füllhorn verbunden finden.

[1]) Roscher Myth. Lex. I p. 918. 23 ff. Art. Concordia.

Was zunächst die Laren betrifft, so hat neuerdings Wissowa[1]) gegenüber den früheren verfehlten Erklärungsversuchen ihre Bedeutung als Ortsgottheiten, die erst später in den häuslichen Cult aufgenommen sind, klar festgestellt und damit zugleich den ihnen zu grunde liegenden Begriff scharf getrennt von dem des Genius, der Vesta und der Penaten. Im Gegensatz zu dem Genius, in welchem die vermöge des göttlichen Numens in dem Hausherrn wohnenden Eigenschaften eines Ernährers, Richters und Fortpflanzers der Familie verehrt wurden, ist der Lar familiaris, der mit jenem zusammen dem häuslichen Cultus angehört, der Hüter des Hauses im lokalen Sinne.

Mit der Augusteischen Reform des Larencultes wurden entsprechend den beiden Lares compitales auch zwei Lares domestici eingeführt, die auch den Kunsttypus jener annahmen, d. h. als Jünglinge in der hochgegürteten Tunica mit dem Trinkhorn in der erhobenen einen, der Schale in der ausgestreckten andern Hand dargestellt wurden. Diesem Typus hat Wissowa[2]) nun einen anderen gegenübergestellt, der einen Lar in derselben Kleidung, aber in ruhiger Stellung mit den Attributen Füllhorn und Patera zeigt, und in diesem mit grosser Wahrscheinlickkeit eine Darstellung des alten Lar familiaris erkannt.

Ich möchte bei der von Wissowa[3]) gegebenen Abbildung dieses Larentypus auf die eigentümliche Fussbekleidung sowie die Schmückung des Haares mit einem Blätterkranze nach Art einer Krone aufmerksam machen, weil beides sich fast genau an der schon erwähnten Faunusstatuette[4]) in

[1]) Roscher Myth. Lex. II p. 1890. Art. Lares.
[2]) ebenda p. 1893. 55 ff.
[3]) „ p. 1892.
[4]) Sacken. D. antiken Bronzen in Wien. Taf. 30. 3.

Wien wiederfindet. Ob wir es hier mit spezifisch italischen Elementen zu thun haben, und ob dieselben wie auch das Füllhorn nicht nur zufällig dem ländlichen Gott Faunus und dem Lar familiaris, dem Beschützer des Anwesens, gemeinsam sind, wage ich nicht zu entscheiden.

Wichtig ist dieser Punkt für die Bedeutung des Füllhorns in der Hand des Lar familiaris. Es fragt sich nämlich, ob dasselbe wie das Attribut des Faunus ein Symbol der natürlichen Fülle ist, entsprechend der ländlichen Natur, die auch dem lar familiaris zu grunde liegt, oder ob, nachdem letzterer bei „überwiegend städtischer Ansiedlung" in den Kreis der Herdculte aufgenommen war, er die Attribute des Genius, Füllhorn und Patera, angenommen hat.

Für beide Ansichten lassen sich Gründe anführen. Einmal ist es nicht unwahrscheinlich, dass, als die Larendarstellungen dem bacchischen Kreise der griechischen Kunst entlehnt wurden, man den Lar familiaris nicht nur durch die ruhige Stellung von den Compitallaren unterschied, sondern auch an die Stelle des Trinkhorns, des Zeichens der heiteren Freude, das ernstere Füllhorn, das Symbol der ländlichen Fülle setzte. Auf der andern Seite ist es aber auch verlockend anzunehmen, dass der Lar familiaris nach seiner Aufnahme in den häuslichen Cult, von dem Genius, dem er sich mit der Zeit so assimilierte, dass Granius Flaccus[1]) beide identificierte, die Attribute entlehnt hat, das Füllhorn in seiner Eigenschaft als Schutzgottheit, und die Patera, um wie der Genius, für das ihm anvertraute Haus zu spenden.

Eine einfache Übertragung des Füllhorns vom Genius hat sicher stattgefunden, wenn wir dieselbe auf einigen

[1]) Censorin. 3, 2.

pompeianischen Wandgemälden in der Hand der libierenden Vesta an Stelle des gebräuchlichen Scepters finden. Eine sichere Darstellung dieser Art bei Helbig, Wandgem. Nr. 61. abg. Roscher Myth. Lex. II 1894 Art. Lares.

In diesem Abschnitt haben sich für das Füllhorn folgende Resultate ergeben:

Von dem gleichen Begriff der Schutzgottheit ausgehend, hat man, als man zur künstlerischen Darstellung des menschlichen Genius gelangte, auf diesen das Füllhorn von der Fortuna übertragen, um an ihm den Grundgedanken aus dem sich die Schutzgottheitidee entwickelt hat, nämlich das Göttliche oder das geistige Element im Menschen zu versinnbildlichen.

Von irgend welchem griechischen Einfluss kann nicht die Rede sein. Den Ausgangspunkt der künstlerischen Thätigkeit hat mutmasslich die einfache Erweiterung des Personalgenius, der Genius des Hausherrn gebildet, an den sich der Genius populi Romani, der Genius des Imperators und endlich der Ortsgenius anschliessen. Der Genius einer Gottheit ist nicht durch das Füllhorn gekennzeichnet worden.

Übertragungen des künstlerischen Typus haben vom Genius stattgefunden, auf die Juno als Frauengottheit und indirekt durch diese auf Concordia als Ehegöttin des kaiserlichen Hauses. Auch die Göttin Vesta nimmt in ihrer Eigenschaft als Hausgottheit hin und wieder die Charakteristica des Genius, Füllhorn und Patera an.

Was endlich den Lar familiaris betrifft, so ist es fraglich, ob das Füllhorn in seiner Hand der ursprünglichen ländlichen Natur der Gottheit entsprechend, ein Symbol der natürlichen Fülle ist, oder ob dasselbe nach der Aufnahme des Lar familiaris in den Hauscult ihm vom Genius vindiciert ist.

IX. Das Füllhorn als Attribut allegorischer Figuren auf römischen Kaisermünzen.

Die Neigung zur abstrakten Begriffsbildung ist eine uralte Eigentümlichkeit der italischen Denkweise, welcher zahreiche Gottheiten des römischen Cultus ihre Entstehung verdanken. Hierher gehören vor allem die Personificationen, denen menschliche Eigenschaften und Empfindungen zu grunde liegen. Wie weit der Ursprung einiger derselben zurückliegt, beweist die Überlieferung, dass z. B. der Fides, der personifizierten Treue, schon von Numa ein Tempel errichtet worden sein soll [1]). Von zahlreichen andern, wie Concordia, Spes, Honos, Pudicitia, Pietas, Clementia, Libertas sind uns dann im Laufe der nächsten Jahrhunderte die Weihungen ihrer Tempel überliefert, vgl. die Litt. bei Engelhard, De personificationibus, quae in poesi atque arte Rom. inveniuntur p. 7 ff.

Sie alle, zu denen jetzt aber noch eine grosse Anzahl verwandter Schöpfungen hinzukommt, geniessen auch durch die ganze Kaiserzeit hindurch göttliche Verehrung, doch hat sich ihr Charakter wesentlich geändert. Es ist richtig, dass die Culte derselben, wie Engelhart sagt, wohl meist einem einzelnen Fall, dessen Gelingen sie herbeigeführt haben, ihre Entstehung verdanken, aber ihre Bedeutung ist schnell verallgemeinert worden und während der Republik genossen sie als staatserhaltende Prinzipien ihre Verehrung. Das änderte sich mit der Herrschaft der Cäsaren, wo die diesen Personificationen zu grunde liegenden Begriffe vor allem auf den Imperator und seine Familie bezogen und damit zu rein allegorischen Figuren herabgedrückt wurden. Inschriften und Münzen der Kaiserzeit führen uns diese endlose Reihe solcher Wesen vor Augen, meist durch das Beiwort Augustus

[1]) Plutarch. Num. 16. Liv. I, 21.

direct in ihrer Bedeutung klargestellt, gerade wie die übrigen Götter durch dasselbe als Schutzgottheiten des kaiserlichen Hauses besonders gekennzeichnet werden.

Eine Zusammenstellung dieser allegorischen Personificationen der Kaiserzeit giebt Engelhard a. a. O. p. 44 ff.

Nicht in diesen Kreis gehören nach meiner Meinung Fortuna, Tutela, Salus, Bonus Eventus, die auch hinsichtlich der Bedeutung des Füllhorns in ihrer Hand von mir besonders behandelt worden sind. Die Fortuna ist, wie wir gesehen haben, allerdings ursprünglich der personifizierte Glücksbegriff, wurde aber schon sehr früh zu einer Schutzgottheit ausgebildet und blieb dadurch vor der Verflachung zu einer blossen Allegorie verschont. Letzteres gilt auch von der Salus, der gewissermassen ins Ethische übersetzten Fortuna. Auch die Tutela ist doch wohl nichts anders als eine der Fortuna loci und dem Genius loci entsprechende Gottheit. Was endlich den Bonus Eventus betrifft so ist, wie schon gesagt, seine ursprüngliche agrarische Bedeutung nie völlig verloren gegangen, nur später verallgemeinert worden, er also mehr als eine allegorische Figur geblieben.

Bei den Darstellungen dieser allegorischen Figuren auf den Münzen der Kaiserzeit ist das Füllhorn ohne Zweifel das beliebteste Attribut gewesen, denn weit über die Hälfte führen dasselbe.

Bevor ich aber auf diesen Gebrauch des Füllhorns eingehe, muss ich über die Anwendung der Attribute überhaupt auf den Kaisermünzen einige Worte sagen, die sich vor allem gegen die Behandlungsweise von Engelhard richten. Derselbe stellt in seiner Arbeit für die einzelnen Personificationen die verschiedenen Typen, welche sich aus der mannigfaltigen Verteilung von Attributen ergeben, zusammen, und wo sich bei verschieden benannten Gestalten

dieselben Attribute verwendet finden, schliesst er, dass sie auf der zeitlich späteren Münzdarstellung entlehnt sind von der vorausgehenden. So sagt er, um ein Beispiel zu nennen, der Typus der Securitas mit Caduceus und Füllhorn (Cohen IV, Gordian. 146) ist hergenommen von der Felicitas (Cohen I, Vespas. 267) und ebenso der Typus der Concordia mit Füllhorn und Caduceus (Cohen VI, Constant 37). Dieses Prinzip auf die Personificationsdarstellungen der römischen Kaisermünzen im allgemeinen anzuwenden, scheint mir durchaus verkehrt.

Von der Herübernahme eines Typus kann man nur in zwei Fällen sprechen. Einmal da, wo derselbe schon seit langer Zeit fixiert ist, wie bei der Fortuna, der Pietas oder Libertas. Wenn ich also eine Personification mit Füllhorn und Steuerruder oder mit dem Storch ausgezeichnet finde, kann ich sagen, die Attribute sind von der Fortuna oder Pietas entlehnt[1]). Der zweite Fall ist, wenn der einer Personifikation zu grunde liegende Begriff die Attribute bedingt, wie zum Beispiel die Kinder bei der Fecunditas oder die Wage in der Hand der Äquitas.

Wenn sich also eine Frau von 4 Kindern umgeben als Pietas bezeichnet findet (Cohen II, Ant. Pius 726), so möchte ich umgekehrt wie Engelhard sagen, dieser Typus ist von der Fecunditas entlehnt, wenn uns auch frühere Beispiele mit der Inschrift Pietas erhalten sind. Anders steht aber die Sache bei der grossen Zahl der allgemeineren Attribute, wie Füllhorn, Patera, Caduceus, Scepter, Ähren, Kranz. Bei ihrer Vereinigung in der Hand einer Personification kann man

[1]) Die Fortuna gehört eigentlich dem Begriffe nach nicht hierher, bei den verschiedenen Darstellungen derselben auf den Kaisermünzen liegt jedoch dasselbe Prinzip zu grunde, wie bei denjenigen der Personifikationen, nur dass für die ursprüngliche Bedeutung des Füllhorns und Steuers in ihrer Hand eine Erinnerung bleibt.

gar nicht mehr von einem Typus derselben sprechen, sondern nur von einem Münztypus. So war z. B. eine Frauengestalt mit Füllhorn und Caduceus ein geläufiges Schema, dem man bald den Namen Securitas, bald Felicitas, bald Concordia und gewiss noch viele andere gab, ohne bei der einen an die andere zu denken. Wie sollte sich sonst die ungeheure Zahl verschiedener Darstellungen ein und derselben Gestalt, Engelhard zählt z. B. 24 für die Felicitas auf, erklären? Warum nahm man immer neue Typus von anderen Personificationen herüber und hielt sich nicht an einen schon bestehenden der Felicitas? Ein solcher war eben nicht vorhanden, sondern jede Darstellung ist nur eine Combination der gebräuchlichsten Attribute in der Hand einer weiblichen Gestalt, die erst durch die Beischrift näher gekennzeichnet wurde [1]).

Diesem summarischen Verfahren entspricht auch die Bedeutung der betreffenden Attribute. Dieselbe ist nicht verschieden bei den verschiedenen Trägern, sondern so allgemein wie irgend möglich. So drücken Füllhorn, Ähren und Caduceus den Segen der mit der Gottheit verbunden ist, die Patera spezieller das Segenspenden, Scepter und Kranz endlich die Würden derselben aus.

Nur in der Hand der Liberalitas ist wieder, wenn auch nach einer ganz anderen Richtung hin wie früher, eine Spezialisierung in der Bedeutung des Füllhorns eingetreten, die sich auch in der künstlerischen Ausgestaltung geltend macht.

Wir finden bei ihr [2]) das Motiv des Geldausschüttens aus dem gesenkten Horne, d h. eine vollkommen veränderte

[1]) Eine Ausnahmestellung nimmt hier die Figur der Concordia mit Füllhorn und Petera ein. Hier haben wir, wie schon gesagt, den vom weiblichen Genius entlehnten Typus, der die Gottheit als Eheschützerin des kaiserlichen Hauses kennzeichnet.

[2]) Cohen II. Hadrian Nr. 950—53.

Auffassung des alten Attributs. Die symbolische Grundlage des ursprünglich leeren, dann mit Blumen und Früchten gefüllten Hornes ist verschwunden, und hat einer vollkommen realistischen Wiedergabe der Geldverteilung an das Volk Platz gemacht. Bei gleichen Darstellungen der Abundantia[1]) haben wir eine Übertragung desselben Typus, von einer welchen man in diesem Falle natürlich reden darf.

Die Bekämpfung der Engelhard'schen Behandlung der Münzdarstellungen bedingt auch eine abweichende Ansicht betreffs der Bestimmung von Statuen als Personificationen auf grund jener. Engelhard sagt, es ist immer hiebei von den Münzen auszugehen, weil auf diesen die Personificationen durch Beischrift gekennzeichnet sind, ausserdem aber die Entstehungszeit des Typus gegeben ist.

Von dem letzteren Grunde, der mir im höchsten Grade problematisch erscheint, ganz abgesehen, kommt es nach meiner Meinung vor allem darauf an, auch hier den Unterschied zwischen wirklichen Personificationstypen auf Munzen und Münztypen, die nur eine Combination allgemeiner Attribute in der Hand einer weiblichen Gestalt aufweisen und einen beliebigen Namen erhalten haben, genau festzuhalten.

Erstere kann man zur Benennung statuarischer Werke benutzen, so z. B. die Armhaltung der Spes und Pudicitia, sowie Füllhorn und Steuerruder als Attribute der Fortuna. Dagegen sind die erwähnten Münztypen mit ihren indifferenten Attributen zu diesen Zwecken völlig ungeeignet und wertlos z. B. für die Erklärung der zahlreichen Füllhornstatuen, auch wenn bei denselben die Attribute der Rechten häufiger erhalten geblieben wären.

[1]) Cohen III. Elagabal Nr. 1.

Lebenslauf.

Ich Johannes Sieveking wurde am 6. Juli 1869 als zweiter Sohn des Arztes Dr. Wilhelm Sieveking in Hamburg geboren und in der evangelisch-lutherischen Confession erzogen. Ich besuchte daselbst das Johannes-Gymnasium und erhielt im Herbste 1887 das Zeugnis der Reife. Als erste Universität besuchte ich Bonn und widmete mich dem Studium der alten Geschichte. Nach vier Semestern ging ich nach Berlin, wo ich mich ausschliesslich der antiken Kunstgeschichte zuwandte. Das Studium derselben setzte ich seit dem Herbst 1890 in München unter der Leitung von Prof. v. Brunn fort, nach dessen Tode ich meine Dissertation in Erlangen unter Leitung von Prof. Flasch vollendete und am 21. Nov. 1894 daselbst die mündliche Doktorprüfung ablegte. Besonderen Dank bin ich Herrn Prof. Flasch für die mir von ihm zu teil gewordene Hilfe schuldig.